LUBOMÍR DORŮŽKA

STELE PE CERUL MUZICII

editura muzicală

LUBOMÍR DORŮŽKA

STELE PE CERUL MUZICII

Evoluţia muzicii uşoare universale

În românește
de
DOINA ZALMAN și *ION POTOPIN*

EDITURA MUZICALĂ
București, 1985

Scanned with OKEN Scanner

„Acum a venit timpul, declară Morsa, cînd
va trebui de lucruri mai multe să vorbim
și despre varza acră și despre regi, rîzînd
de cei nebuni, de ghete și despre ce iubim,
de tot ce se numește muzica pop, *vestită,*
și despre cei de care-i atît de îndrăgită !“

(După Lewis Caroll, Alice în țara minunilor)

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cuvînt înainte 11

Inundații nețărmurite 13

— Valurile s-au năpustit în jos 14
— Ce importanță are un nume 16
— Cît ne permite stomacul 21

Momente care au devenit istorice 25

— Patru clipe decisive 26
— Extazul anilor de jazz 27
— Din lumea swing-ului 30
— Rebeli fără pricină 33
— Iluziile poporului Woodstock 37
— O privire în trecut din perspectiva prezentului 40

Drumul de mijloc este de aur 43

— Muzică nu numai pentru bărbierit 44
— Corciturile pe drumul gloriei 45
— E nevoie de o voce ca un clopot ? 47
— Ce importanță are textul 49
— Pe drumurile cîntecului 52

Cinci fondatori 54

Al. Jolson 54
George Gershwin 56
Irving Berlin 57
Bing Crosby 61
Frank Sinatra 62

...și șase contemporani 67

Paul Simon 68
Carole King 71
Stevie Wonder 73
Elton John 75
The Eagles 77
Abba 79

Tabelul succesului I 83

Pălăria cu boruri din Nashville 87

— Cîntece pentru șoferul de camion 88
— 1920. 89
— Familia Carter 91
— Jimmie Rodgers 92
— 1930 95
— Tex Ritter 96
— 1940 97
— Roy Acuff 99
— 1950 100
— Hank Williams 101
— 1960 104
— Lester Flatt și Earl Scruggs 105
— Johnny Cash 106
— 1970 109

Scanned with OKEN Scanner

— Kris Kristofferson 110
— Dolly Parton 113
— Waylon Jennings 114
Tabelul succesului II 116
Cîntece care vorbesc despre ceva şi poeţii rătăcitori 119
— În căutarea inocenţei pierdute 120
— Nemulţumirea 121
— Cîntecul popular şi cel de autor 123
— Woody Guthrie 125
— Pete Seeger 127
— Joan Baez 129
— Bob Dylan 131
— Joni Mitchell 136
— Bruce Springsteen 138
Un acumulator pentru orice baterie 141
— Medicament din farmacia casei 142
— Apariţie neaşteptată 143
— Despre ce cîntă blues-ul 145
— Cum arată de fapt blues-ul 146
— W. C. Handy 148
— Bessie Smith 150
— Blues-ul clasic şi cel rustic 152
— Huddie Ledbetter. 153
— Boogie woogie, scandalagii din Kansas şi curentul electric 155
— Muddy Waters 156
— Zgomot de bucurie pentru Cel de sus 158
— Mahalia Jackson 160
— Ray Charles 161
— Fraţi de suflet 164
—James Brown 165
— Aretha Franklin 166
— The Supremes 168
— Din Philadelphia în discotecă şi mai departe 170
Tabelul succesului III 171
Bătrînul domn al tinereţii fără bătrîneţe 173
— Celebra înmormîntare nu are loc 174
— Reţetă pentru căţelul corespunzător 175
— Muzica fără buline negre 177
— Calul troian în spatele fortăreţei europene 179
— Nouă popasuri de-a lungul a nouă decenii 180
— Ragtime 180
— Jazzul tradiţional 181
— Swing 182
— Bop 183
— Cool, West coast 184
— Hard bop, east coast, soul jazz 185
— Free jazz 186
— Rock jazz 187
— Jazzul contemporan 188
— Nouă nume care au zguduit jazzul 189
— Louis Armstrong 189
— Eduard Kenedy Duke Ellington 190
— William Count Basie 192
— Ella Fitzgerald 193
— Charlie Bird Parker 195
— John Coltrane 196
— Miles Davis 197
— John Mc Laughlin 199
— Keith Jarett 200

Scanned with OKEN Scanner

Tabelul succesului IV 201
O nouă cușcă pentru toate cocoșii 203
— Sfertul de secol care nu a luat încă sfîrșit 204
— Legenda despre unchiul cel mărinimos 205
— Totul este întotdeauna puțin altfel 207
— Revoluția nr. 1 209
— Elvis Presley 210
— Chuck Berry 215
— Buddy Holly 217
— Pomada și iubirile anilor de școală (sau puțin romantism nus trică deloc.) 219
— Doo Wop 220
— Întoarcerea domnilor și a doamnelor din culise 222
— Phil Spector 224
— Noua descoperire : Formațiile 227
— Beach Boys 228
— Pregătirea pentru invazia britanică 230
— Beatlmania 232
— Rolling Stones 236
— Cream 240
— Jimi Hendrix 242
— Interpreți electrificați 244
—Intersecțiile din San Francisco 246
— Cum se recunoaște avangarda rock-ului 250
— Injecția de blues 253
— Frank Zappa 254
— Pink Floyd 256
— Și rock-ul are curentul său de mijloc 259
— Noul val 264
— Patty Smith 266
Tabelul Succesului V 267
Nimic nu este mai presus de rolul de comediant 269
— Frații siamezi 270
— De la pungași pînă la frumoasele dansatoare 271
— **Show. Boat** („Corabia nebunilor“) 272
— Porgy și Bess 276
— **West Side Story** („Povestea din cartierul de vest“) 279
— **Hair** (Fir de păr) 282
— **Jesus Christ Superstar** („Isus Cristos, superstar“) 283
Teatrul lumii în 3 minute 287
— Nu numai cu jazz trăiește omul 288
— Banalitate sau o mare artă ? 289
— Totul are legătură cu toate 290
— Un pic de istorie nu dăunează nimănui 291
— Maurice Chevalier 294
— Edith Piaf 297
— Jacques Brel 300
— Charles Aznavour 303
— Gilbert Becaud 305
Din luncile și crîngurile Cehiei noastre 309
— Toți bunicii noștri 310
— Poștașii ale căror genți au rezistat 311
— E. F. Burian 313
— R. A. Dvorsky 316
— Jaroslav Jezek 319
— Karel Vlach 321

Scanned with OKEN Scanner

— Jiri Suchy
— Jiri Slitr 324
— Petr Janda 324
— Karel Gott 327
— Hana Hegerova 330
— Pavol Hammel 334
— Jiri Stivin 336
Tabelul succesului VI 338
De la Volga pînă la Nemen 340
— Crîngurile verzi de arbori diferiţi 345
— Avantajele şi dezavantajele gustului local 346
— De la excentrici la comedia jazzului 347
— Isaak Osipovici Dunaievski 348
— Bulat Okuojava 350
— Alla Pugaciova 355
— Alexei Kozlov 358
— David Tuhmanov 359
— Lili Ivanova 360
— Gheorghe Zamfir 363
— Puhdys 364
— Gabor Presser 369
— Czeslaw Niemen 371
Tabelul succesului VII 374
Pe drumul aventurilor 376
— Sfatul bun este scump 379
— Despre pericolul şkrohlismului 380
— Să te distrezi, dar cît mai temeinic 381
— Mic exerciţiu pentru acasă 383
— Ghizi folositori şi derutanţi 384
— Graniţa se află în spatele stelelor 386
— Izvoare bibliografice 391
— Transferul de valori 395
397

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

O carte despre muzica ușoară poate fi scrisă în mai multe feluri: pentru admiratorii acestui gen muzical, pentru ascultătorii mai specializați și pentru profesioniști.

Evident, se poate scrie o enciclopedie, biografii ale vedetelor muzicii ușoare, istorii scurte cît și analize muzical științifice. Se poate scrie despre cîntece, despre șansonete, despre cîntăreții folk, despre jazz, despre rock, ba chiar și despre muzica noastră populară.

Deoarece în limba cehă nu a fost publicată de mulți ani o lucrare de specialitate care să analizeze vreunul din aceste subiecte, cartea de față este silită să se angajeze pe direcții nu întotdeauna sigure, exact ca vînătorul care aleargă după mai mulți iepuri deodată. Din pricina aceasta, aproape fiecare dintre capitolele ei ar putea constitui tema unei singure cărți de sine stătătoare. Să sperăm că asemenea cărți vor apare într-o zi, dar în clipa de față nu dispunem de nici una din ele.

Cartea noastră se adresează în primul rînd ascultătorului obișnuit care se interesează de muzica ușoară. Ea vrea să-i pună la dispoziție informații fundamentale referitoare la istoria, evoluția, reprezentanții principali și curentele muzicii ușoare, cele mai importante date, dîndu-i astfel posibilitatea să-și formeze o imagine cît mai cuprinzătoare despre relația dintre muzica ușoară și restul muzicii, despre atitudinea muzicii ușoare față de viață și lume în general. Aceasta pentru admiratorii de toate zilele, însă admiratorul specialist va putea cunoaște mai multe date care-l interesează, stimulat tocmai de limitele acestei cărți. Și aceasta pentru că spiritul său va putea afla ceva nou cercetînd alte domenii care nu i-au fost atît de familiare pînă la lectura cărții noastre.

Oamenii ascultă muzica ușoară, în primul rînd ca pe un divertisment. De aceea presupun că o lucrare dedicată acestui gen de muzică nu trebuie să fie neapărat un studiu de strictă specialitate. Din această convingere izvorăște și modul în care am conceput și realizat această carte. Textul de bază l-am redactat singur, iar pentru realizarea capitolului al optulea — O cușcă pentru toate corciturile — am solicitat colaborarea fiului meu Petr. Prin el, muzica ușoară devine purtătoare de cuvînt a generațiilor. Cred că este absolut corect ca fiecare generație să-și spună cuvîntul despre muzica sa favorită cu care comunică în mod nemijlocit. La celelalte capitole, fiul meu Petr a contribuit doar cu cîteva definiții personale, însă la redactarea definitivă a întregului text am colaborat amîndoi, într-un climat de intelectualitate care și-a pus amprenta pe structura întregii cărți.

Scanned with OKEN Scanner

Dar nu ne-am limitat numai la această colaborare. O asemenea carte, care prelucrează o cantitate de materiale documentare din domenii diferite, trebuie să se bazeze în mod categoric pe munca și cunoștințele mai multor persoane înzestrate cu valențe spirituale disponibile pentru asemenea solicitări. Și noi am solicitat și ni s-a răspuns. Dintre cei care au contribuit cu sfaturi, observații, date și fotografii din arhivele personale, fără de care cartea noastră ar fi avut destul de mult de suferit, trebuie să mulțumesc măcar lui Jiri Cerny, doctorului Josef Kotka, lui Miloslav Langer, doctorului Milos Skalka, precum și colectivului de redacție al revistei „Melodie", în frunte cu ing. Stanislav Titzl.

Praga, martie 1979 ***Lubomír Dorůžka***

Scanned with OKEN Scanner

INUNDAŢII NEŢĂRMURITE

Sîntem cîntăreți rătăcitori,
Ne-ntîlniți pe drum adeseori,
Și tot ce facem nu e rău
O știe orice nătărău !
(Jiri Suchy, Cîntăreții rătăcitori)

Scanned with OKEN Scanner

VALURILE S-AU NĂPUSTIT ÎN JOS

Valurile-n drumul lor spumos,
În cercuri largi s-au năpustit în jos,
Iar lîngă stînci, pe-un plop însingurat
Omulețul verde le-a aplaudat!
(K. J. Erben. Kytice — *„Buchetul“)*[1]

În felul acesta am putea să vorbim despre genul muzical căruia îi spunem astăzi muzica ușoară. La prima vedere se pare că într-adevăr muzica ușoară a năvălit de undeva, iar cei care o văd cu ochi critici, chiar indignați, nu se îndoiesc de faptul că acest val a venit de jos. Cercurile în care au pătruns undele acestui val sînt însă atît de largi, încît nimeni nu mai poate să se desprindă de influența lor. Ele sînt aplaudate de milioane de omuleți. Diminutivul pe care l-am folosit vrea să atragă atenția asupra vîrstei lor fragede. Cei ce stau de-o parte și nu aplaudă susțin întotdeauna că toți cei care aplaudă nu și-au dat încă examenul de maturitate și, ca atare, nici ei nu știu de ce o fac. Nu lipsesc nici pronosticurile răutăcioase în legătură cu ceea ce o să li se întîmple celor care s-au lăsat copleșiți de vuietul înspumat al acestui val muzical. Din zece în zece ani, i se reproșează muzicii ușoare că din vina ei „foarte mulți tineri și-au pierdut capul“, cum spune poetul K. J. Erben în versurile sale.

Dar în perioada în care poetul și-a scris versurile sale nu putea fi vorba de un asemenea pericol. Pe atunci, la polul opus al artei „înalte“ se afla creația muzicală al cărei nume nu deriva din latinul populus = popor, ci din traducerea cehă a termenului, lidova = populară. K. J. Erben și cei din generația sa vedeau în arta populară chintesența unor valori morale care pentru ei reprezenta idealul cel mai înalt al creației lirice. Din aceste idei și din sentimentele de înflăcărat patriotism s-a inspirat K. J. Erben pentru crearea operei sale *Kytice* („Buchetul“). Este puțin paradoxal că după mai bine de un secol de la crearea acestei opere în care sînt tezaurizate valorile noastre spirituale, ea a fost pusă în scenă de colectivul teatrului muzical „Semafor“[2] care a creat o versiune teatrală foarte deosebită de sursele ei autentice.

[1] Karel Jaromir Erben (1811—1870) poet și istoric ceh, culegător de cîntece populare slave. *Kytice* (Buchetul), apărută în 1853, este o operă în care sînt prezentate legăturile omului cu viața și soarta sa în planul moralei sociale. În opera sa K. J. Erben a valorificat multe cîntece populare și povești ale popoarelor slave, inspirate din trecutul de luptă pentru libertate, dreptate socială și independență națională.

[2] „Semafor“, teatru muzical înființat la Praga în anul 1959 de Jiri Suchy și Jiri Slitr.

Scanned with OKEN Scanner

Această versiune a operei *Kytice* („Buchetul") n-a mai fost considerată de nimeni ca o chintesență a valorilor morale, ci dimpotrivă, spectacolul n-a mai păstrat nimic din aura patriotică pe care i-o imprimase cu atîta fervoare autorul său cu un secol în urmă. Toate acestea nu pot părea decît o modalitate sofisticată periculoasă, ea putînd aduce prejudicii conceptului de artă autentică. Nu trebuie însă trecut cu vederea că între arta populară și muzica ușoară este o deosebire esențială. Muzica ușoară este rodul secolului al XX-lea și ea a luat ființă în condiții cu totul diferite decît cele în care s-a creat folclorul. În locul șlefuirii și cristalizării care se desăvîrșește de-a lungul anilor, prin transmiterea orală de la om la om și de la o generație la alta, în muzica ușoară se instaurează tehnologia fulgerătoare a comunicațiilor în masă, prelucrarea industrială ca și influența neîndoielnică a marilor interese economice. Dar cu toate aceste deosebiri, muzica ușoară a moștenit totuși ceva din arta populară. Ea este astăzi cea mai importantă creație muzicală, diametral opusă muzicii simfonice, și în această situație s-a aflat și muzica populară acum un secol și jumătate. În acest sens, muzica ușoară reprezintă azi domeniul în care se manifestă înclinații, capacități creatoare care pătrund „de jos" ca o adevărată erupție de energetism spiritual, în sensul bun al cuvîntului. Pentru milioane de oameni, această muzică este legată de existența lor zilnică, într-un mod mult mai direct decît categoriile artei „înalte", pentru receptarea căreia un public destul de restrîns este bine pregătit. Pentru marea majoritate însă, muzica ușoară reprezintă, în întreaga ei existență, singura cale prin care poate să pătrundă pînă la ea doar o ușoară adiere înmiresmată din miracolul care se numește artă.

Și nu este puțin !

Să proiectezi asupra unor conștiințe care tînjesc după frumusețea adevărului, și de ce nu ? și după adevărul frumuseții, cîteva fascicole de lumină purificatoare, este chiar foarte mult. Numai că teoreticienii și criticii muzicii ușoare se orientează foarte greu în această complexitate pentru cuprinderea și înțelegerea căreia este nevoie uneori de multă trudă, de stăruință și competență. Lor, acestor teoreticieni și critici ai muzicii ușoare, le lipsește viziunea integratoare, le lipsește sistematizarea, clarificarea, în fond, le lipsește o bază teoretică sigură. De fapt, ei nu posedă o bună parte din trăsăturile care sînt indispensabile unei cunoașteri științifice exacte. Numai un singur lucru este însă neîndoielnic, anume că, mai devreme sau mai tîrziu, atenția lor se va îndrepta asupra acelor manifestări, stiluri și genuri care îndeplinesc cel mai frecvent și cu mai multă intensitate sarcina primordială a artei populare : manifestări artistice care să conțină cît mai puțină confecție și cît mai multă dogoare spirituală, așa cum a fost întreaga creativitate care a stat la baza artei populare ca și la baza artei „înalte". Această realitate confirmată mereu de practică reprezintă dovada cea mai grăitoare că muzica ușoară nu este numai o problemă sociologică, ci mai ales o creație artistică adevărată.

Pe această poziție se situează și cartea de față. Ea nu acordă un spațiu prea mare numelor care apar astăzi foarte des în tot felul de articole din presa zilnică sau în revistele de specialitate într-o migrație de ipostaze care prea puțin se diferențiază una de cealaltă. Unele din

Scanned with OKEN Scanner

aceste nume apar și în paginile acestei cărți, deoarece este necesar să le cunoaștem ca să le putem clasifica, așa cum trebuie să cunoaștem și unele nume și aspecte ale vieții din jurul nostru. Dar nu totdeauna trebuie să acordăm importanță tuturor numelor care s-au impus atenției generale. Acest lucru rămîne rezervat numai acelor personalități care s-au evidențiat printr-o contribuție deosebită în evoluția genurilor muzicale pe care le-au ilustrat cu harul lor inconfundabil. Mulți dintre aceștia și-au cîștigat prin meritele lor respectul, recunoașterea largă și admirația constantă a spectatorilor. Au mai fost însă și naufragii deconcertante. Procentul celor care au naufragiat în acest domeniu — cu toate că nu erau lipsiți de talent și intenții bune, dar împotriva lor se afla un anumit gust general, un mediu neprielnic, obstrucționist, anumite mecanisme organizatorice vetuste sau interese personale de diferite feluri și... țeluri și care au funcționat cu o promptitudine demnă de o cauză mai bună — nu poate fi cunoscut cu precizie. Nu încape însă îndoială că acest procent nu este mai mare decît în oricare alt domeniu al artei. Și cu atît mai puțin cu cît istoria muzicii ușoare nu poate fi interpretată numai ca o dramă a naufragiaților. În așa-zisa artă „înaltă", creatorul se poate lăsa după un oarecare timp în seama iluziilor, că opera lui de creație este destinată generațiilor viitoare. Muzica ușoară nu poate fi însă concepută fără relația imediată și nemijlocită cu publicul clipei de față. Devine ea însăși abia în momentul cînd valurile sale își fac apariția la suprafață, revărsîndu-se în cercuri largi, fertilizînd terenurile mai puțin mănoase ale opiniei publice, pentru pregătirea unor recolte mai bogate de succese viitoare. Izvorul de pe fundul mării din care se nasc aceste valuri este tot atît de îndepărtat de muzica ușoară ca și piatra care, desprinsă deodată de cine știe unde, a tulburat o clipă suprafața apei, ca apoi să cadă la fund, fără să mai rămînă nici o urmă în locul unde a spart oglinda misterioasă a mării.

CE IMPORTANȚĂ ARE UN NUME

Un nume nu-i luceafărul din zori
Îi spune trandafir acestei flori,
Dar dacă lumea altfel l-ar numi
Mirosul lui și-atunci la fel ar fi.

(W. Shakespeare, *Romeo și Julieta*)

Julieta lui Shakespeare, fără îndoială, are dreptate. Numele, cuvintele și denumirile nu sînt decît niște asociații întîmplătoare de sunete, dar ele ne ajută să ne exprimăm gîndurile, în așa fel, ca să putem fi

Scanned with OKEN Scanner

înțeleși de către ceilalți care, și ei, trebuie să posede același limbaj pentru a se putea stabili comuniunea spirituală. În acest sens, denumirea de „muzică ușoară" are un statut mai deosebit. De altfel, nimeni pînă acum n-a creat o definiție clară și acceptată de toți, o definiție sub acolada căreia să se poată cuprinde tot ceea ce se înțelege prin muzica ușoară. Dar principalul său punct de greutate nu va fi în mod sigur subiect de dispută. Fiecare își va imagina imediat *ceva* sub această denumire, nimeni nu va sta la îndoială, cuprins de nedumerire ca atunci cînd întîlnește un termen pe care l-a mai auzit odată, dar sensul său concret nu i-a rămas bine imprimat în minte. Denumirea de „muzică ușoară" trezește în mintea majorității contemporanilor noștri asociații mult mai concrete, decît, de exemplu, fizica... Prima asociație va fi identică la majoritatea ascultătorilor care pot să spună : „Prin muzica ușoară înțelegem cîntecele pe care le auzim la radio, la televizor, în general cîntecele pe care le auzim peste tot în jurul nostru". Într-adevăr, cîntecele aparținînd acestui gen sînt cîntate de interpreți ale căror fotografii apar pe copertele viu colorate ale revistelor. Sigur, nu fiecăruia îi plac toate cîntecele și toți interpreții, dar puțini sînt aceia cărora să nu le placă nici un cîntec și nici un interpret. Așadar, acest domeniu de influență a cîntecelor și interpreților este și va rămîne pentru mulți oameni principala și, poate, unica esență a denumirii de „muzică ușoară". Ei o vor accepta global și nici nu vor încerca măcar să găsească în această muzică o clasificare amănunțită, cu toate că, dacă fiecare s-ar gîndi puțin, ar descoperi imediat, treaptă cu treaptă, scara acestei clasificări. Aceasta pentru că, în timp ce majoritatea ascultătorilor acceptă cîntecele și interpreții în mod spontan, nedeliberat, și își definitivează opțiunile, după gustul lor personal, fără a-și stabili aceste opțiuni după cine știe ce cod estetic, mai există și un alt grup de ascultători al căror gust este mult mai bine delimitat. Desigur, o mare importanță are și diferențierea generațiilor. Majoritatea ascultătorilor tineri caută în cîntece un ritm pronunțat și o delimitare sonoră care, uneori, îi irită pe părinții lor. Tinerilor le convine și un grad mai ridicat de intensitate sonoră, tonurile mai pătrunzătoare ale chitarei-bas, ale cărei vibrații, pe lîngă faptul că se pot auzi la o anumită amplificare, pot fi și simțite ca individualități artistice. În opinia celor ce nu îndrăgesc acest gen de muzică și sînt provocați de sunetul electronic neobișnuit, interpreții de muzică ușoară nu cîntă, ci țipă ! Și această grupă este încă destul de diferențiată ! Dar baza cea mai largă și cea mai obișnuită a publicului tînăr este constituită din cei care acceptă totul în cadrul producției de cîntece ca pe un condiment necesar, dar ei, cu repertoriul de care dispun și cu care caută să facă față solicitărilor unui public din ce în ce mai greu de mulțumit, nu depășesc niciodată limitele unei liste de bucate de la un restaurant obișnuit. Ei vorbesc despre formații, despre rock, dar rămîn de fapt ceea ce sînt, adică o parte bine delimitată a marelui public de muzică ușoară. Unii dintre ei însă sînt mai consecvenți în determinarea punctelor cardinale. Ceea ce colegii lor acceptă ca un preparat bine pus la punct, pentru ei acest lucru devine sursa de atracție principală. Alături de fondul sonor care completează atmosfera de viață obișnuită, ei au nevoie de un gen muzical specific, capa

Scanned with OKEN Scanner

bil să le dea satisfacții. Și această necesitate îi conduce dincolo de confinele cercului prodigios de cîntece și interpreți. Ei frecventează concertele de rock, jazz, jazz-rock, cluburi, ateliere și diverse localuri unde se întîlnesc și se amestecă imediat cu o parte din publicul jazzului, același public care, cu patruzeci de ani în urmă, se retrăsese într-un mod asemănător din cercul magic al muzicii de acest gen. Astăzi, acesta este înțelesul cel mai larg răspîndit al denumirii de „muzică ușoară".

Dacă denumim cîntecele și interpreții de muzică ușoară cu termenul de „curent principal" folosit astăzi, atunci celelalte genuri, care au luat ființă separat de curentul principal, le vom denumi : rock, folk sau jazz. Apărătorii acestor genuri ar putea să protesteze, susținînd că ele de fapt nici nu fac parte din muzica ușoară, ba chiar se află de partea cealaltă, dar în accepția generală, atît rock-ul, cît și folk-ul și jazzul se alătură muzicii ușoare, fără nici o ezitare.

Sînt însă și alte genuri de muzică ușoară care, dacă ar fi clasificate în aceeași grupă, n-ar protesta nimeni. Așa cum nici publicul cel mai larg care îi ascultă, în primul rînd pe interpreți și cîntecele lor, nu obiectează atunci cînd, pentru o clipă, vocea interpretului favorit este înlocuită de acordurile orchestrei. Desigur, orchestra poate să interpreteze melodii dulci în acordurile viorilor care se întind ca mierea și strălucesc ca o rază luminoasă a reflectorului ce străpunge bolta înstelată. Sînt refrene celebre, cunoscute de majoritatea ascultătorilor, în care vocile interpreților cîntă fără text, preluînd astfel rolul instrumentelor ritmice. Sau este vorba de melodii de același tip, dar ornamentate cu efecte instrumentale, ritmuri la modă și chiar clinchetul paharelor cu un sunet estompat, cum este cel al unei serate în plină desfășurare și îmbogățite de zumzetul vocilor animate. (*Party sound*, culisele distracțiilor mondene.) Alteori, interpretului îi ia locul, pentru un moment, saxofonistul sau un trompetist care, printr-un număr solistic îi îngăduie interpretului să tușească sau să-și tragă sufletul. Piesele interpretate de acești instrumentiști pot fi niște formule ritmice și repetate în stilul hipnotic al șlagărelor de discotecă unde, după o simplă audiție, pot să pară stupide și să-și piardă dreptul de cetate, dar în același timp ele reprezintă un acompaniament atrăgător, desăvîrșit și ideal pentru dans. Pe de altă parte, ele pot fi acele piese folclorice destinate unui anumit tip de orchestră modernizată și care sînt foarte necesare pentru acoperirea pauzelor de la radio și televiziune. Este o muzică pe care milioane de ascultători o aud mereu, dar nimeni n-o ascultă ! În jargonul lucrătorilor de la radio și televiziune, această muzică este total desconsiderată. Meritul ei constă în faptul că se exprimă prin intermediul clasicilor europeni. Și cu toate acestea, nici publicul neamator de muzică simfonică nu are ceva de obiectat împotriva ei.

Ascultătorul cel mai absorbit de farmecul curentului principal ar înlătura toate aceste ipostaze ale denumirii de muzică ușoară, chiar dacă majoritatea acestor ipostaze artistice nu l-ar emoționa asemenea cîntecelor pe care le ascultă cu o jumătate de ureche. Dar să rămînem la domeniul mirific al cîntecelor.

Există o multitudine de curente laterale care evadează din largul dar totuși neîncăpătorul curent principal. Printre acestea se află curen-

Scanned with OKEN Scanner

tul country-and-western. Cele mai populare grupuri ale acestui stil sînt primite și de publicul larg, depășind astfel limitele ascultătorilor specializați.

O altă ramură care pătrunde mai rar în valurile curentului principal, dar despre a cărei apartenență la trunchiul viguros al muzicii ușoare nu ne putem îndoi, este muzica folk care a debutat printr-o renaștere neconvențională a cîntecului popular, sau mai de grabă a procesului de creativitate populară și s-a dezvoltat într-o formă inedită, cea a unei valorificări directe a fondului de cîntece de amatori. Nonconformismul folk-ului se află în opoziție cu aranjamentul pretențios al industriei de diverstiment. Cîntăreții cu chitara — tipul cel mai frecvent al interpreților-autori folk, credincioși vechii tradiții populare — nu-și pun lacăt la gură, și pentru îndrăzneala lor nu au o viață prea ușoară. Dar în cadrul curentului principal pătrund doar acei care evoluează pînă la formațiile marilor stele, lucru care, în mod obișnuit, nu se realizează fără anumite compromisuri. Dar în cluburile studențești și de tineret, cîntăreții cu chitara vor găsi un public recunoscător, chiar dacă sînt mai puțin cunoscuți, ei fiind prețuiți nu atit pentru capacitățile lor profesionale, cît pentru spontaneitatea pe care o emană, trăsătură rar întîlnită la categoria dominată de confecție a curentului principal.

Convingerea interpreților folk că un cîntec trebuie să se exprime și să ia atitudine față de toate lucrurile din preajma autorului și ascultătorului se contopește cu unul din principiile programatice ale genului denumit cîntecul politic sau angajat. Acest cîntec este foarte vechi, avîndu-și strămoșii și clasicii în perioada în care forma actuală a muzicii ușoare începea să se contureze în cîntecele muncitorești ca și în cîntecele avangardei de stînga care, în anii '20 și '30, dorea să-și exprime convingerile într-un mod considerat ca cel mai eficace și mai elocvent. În anii '50, această mișcare a culminat într-o perioadă de aur, prin intermediul cîntecelor de masă care astăzi acoperă un domeniu foarte diferențiat. La creația acestor cîntece de masă participă, atît cîntăreții folk, cît și compozitorii profesioniști care iau parte la diferite concursuri dedicate acestui gen. Cel mai mare succes a fost obținut atunci cînd un cîntec care dezbătea o temă politică importantă a pătruns în curentul principal al muzicii ușoare și a devenit o parte integrantă a acestuia. Un astfel de ideal a fost atins numai rareori, dar cu toate acestea, curentul cîntecelor politice este încadrat în domeniul larg al muzicii ușoare.

Cîntecele actuale critice și cele cu o certă importanță socială germinează și în alt pămînt fertil. Aceste cîntece au apărut cu mulți ani în urmă pe scenele cabaretelor. Bineînțeles că aici ele reprezentau numai o parte a echipamentului spectacolelor de cabaret. Cabaretul a ironizat și criticat totdeauna, dar scopul său principal a fost acela de a-i distra pe spectatori. Acest gen de spectacole înflorea și aducea noi și noi roade încă de la jumătatea secolului trecut, iar în prima jumătate a secolului nostru, a dat naștere la o bogată recoltă de cîntece ale micilor scene. Aceste melodii au pătruns la rîndul lor în curentul principal și, în parte, au continuat să trăiască și mai tîrziu cu o aură de independență, păstrînd un contact continuu cu publicul lor.

Scanned with OKEN Scanner

Dar nu trebuie să-l uităm nici pe fratele mai onorabil și mai ramificat al cabaretului : musicholul și teatrul muzical, urmașul operetei. Și nici opereta n-a dispărut definitiv. Ea apare mereu, atît în forma ei clasică, dar și în versiuni mai noi, originale. Iar șlagărele operetei sînt reînviate, atît în emisiuni retrospective, cît și în sondajele care doresc să apropie acele bijuterii rare de tînăra generație care, în perioada apariției operetei, nici nu venise încă pe lume. De la șlagărele de operetă din anii '30, nu este prea departe pînă la un alt gen format ulterior, dar care s-a impus printr-o impresionantă tenacitate, știind în același timp să-și organizeze tactica și strategia de luptă împotriva unor poziții care nu aveau să cedeze decît după o serie de asalturi de o rară impetuozitate ofensivă.

Timp de patru decenii, muzica populară a fost baza cea mai stabilă a creației muzicale cehe de divertisment. Statisticile sociologilor demonstrează prin graiul cifrelor că muzica populară este mult mai răspîndită decît ar putea crede cei care atunci cînd se transmite la radio se grăbesc să închidă aparatul. Și la întrebarea tipică pentru Neruda[3] : „Unde plasăm muzica, populară“ ?, nu putem da decît un singur răspuns : s-o introducem în marele centru de aprovizionare al muzicii ușoare.

Și acum o altă întrebare care se insinuează fluidă, dar cu legitimitatea ei irecuzabilă :

— Nu vi se pare că imaginea pe care v-ați făcut-o despre ceea ce înseamnă muzica ușoară capătă dimensiuni tot mai cuprinzătoare ?

Dar să aruncăm o privire numai asupra acestor zece nume de interpreți ale căror cîntece au fost ascultate, aproape de fiecare cetățean al R. S. Cehoslovacia, în cea de a doua jumătate a deceniului al VII-lea al secolului nostru : *Karel Gott, Nada Urbankova, Olympic Gustav Brom, Felix Slovacek, Plavoi, Jiri Suchy, Hana Hegerova, Karel Vlach, Karell Valdauf*. Și să le completăm cu alte zece nume care poate nu vor mai fi tot atît de cunoscute publicului, dar de care a auzit în mod sigur tînăra generație : *Karel Zich, Modry Efekt, Bohemia, Jiri Stivin, Prazsky big band, Vadimir Misik, C și K Vocal Minnesengeri, Lubos Andrst, Martin Kratochvil*.

Și mai putem menționa încă multe nume !

Deocamdată n-am pomenit nimic despre orchestre pe care puțini le cunosc după nume sau înfățișarea instrumentiștilor, dar a căror muzică toți o auzim zilnic la radio, în pauzele dintre programele de televiziune care, în funcție de anotimp, însoțește imaginile unor priveliști acoperite de zăpadă, ghioceii care înfloresc de sub frunzele uscate ai căror clopoței parcă se aud și ei cu sunetele lor diafane, pajiștile pline de flori sau pomii care-și scutură frunzele sub ușoara adiere a vîntului de sub orizonturile autumnale cînd se mai zăresc stolurile de cocori chemați de țările din sud unde nu se simte frigul iernii.

---

[3] *Jan Neruda* (1834—1891), scriitor clasic ceh. A scris poeme de inspirație patriotică și socială. *Balade și romanțe, Cîntecele Vinerei mari* care au constituit o bogată sursă de inspirație pentru compozitori. Jan Neruda a scris și proză de factură realistă : *Arabescuri, povestiri din Mala Strana* ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

O asemenea muzică se poate auzi oricînd cîntată de orchestre cum sînt : Studio Brno, Orchestra de instrumente de coarde, sau Orchestra de dans a televiziunii ş.a.

Avalanşa provocată în zilele noastre de muzica uşoară este într-adevăr de o rară impetuozitate. În faţa ei nu pot sta piedici peste care nu poate să treacă. Este ca un val marin propulsat de arcuri formidabile. Ca un fenomen al naturii, al naturii umane care ascunde în sine toate anotimpurile şi reliefurile universale, şi odată dezlănţuită, ca ploaia şi ca vîntul şi ca lumina soarelui, ea nu mai poate fi oprită. Fertilizează pămîntul oamenilor pentru recolte tot mai bogate. Ca lumina soarelui alungă întunericul nopţilor şi deschide ochii minunaţi ai florilor. Şi o încercare de a o cuprinde cu o singură privire ar fi de la început sortită eşecului.

Da, da aşa este muzica uşoară şi poate chiar mai mult decît atît, exuberantă şi tandră, generoasă şi plină de cutezanţă şi, din cînd în cînd, pronunţînd şi sentinţe împotriva nedreptăţilor sociale, răcorind, ca o bătaie de aripă, fruntea acoperită de sudoare a omului în clipa de odihnă.

CÎT NE PERMITE STOMACUL

Woody Guthrie, unul dintre ctitorii mişcării muzicale folk, pe lîngă o serie de cîntece critice şi protestatare împotriva inechităţilor sociale, a compus şi cîteva admirabile melodii despre copii. Într-unul din aceste cîntece plin de veşnicile întrebări ale celor mici, un copil vrea să ştie dacă un şoarece poate să înghită un tramvai. Şi nu întreabă numai odată, ci de mai multe ori. Tatăl copilului, sîcîit de atîtea întrebări îi răspunde :

— Şoarecele nu poate să înghită un tramvai, pentru că nu are un stomac atît de încăpător pentru cogeamite tramvaiul.

— Şi atunci ce face şoarecele ? — a mai întrebat copilul — dacă îi este foame ?

— Rabdă, i-a răspuns tatăl.

Această mică poveste pentru copii am amintit-o pentru că ea ţinteşte spre cealaltă întrebare din capitolul precedent : De cînd şi pînă cînd va fi dezbătută problematica muzicii uşoare în cadrul acestei cărţi ? Va trebui să dăm un răspuns.

Pentru ca să putem cuprinde aici toate genurile muzicii uşoare, sîntem în situaţia şoarecelui care nu poate să înghită un tramvai. Nu avem într-adevăr un stomac atît de încăpător. Şi nici pagini destule! Nu ne rămîne altceva de făcut decît să ne limităm numai la anumite

Scanned with OKEN Scanner

părți ale acestui gen muzical care seamănă cu un fluviu larg din care s-au desprins atîtea meandre. Și atunci unde să căutăm în domeniile atît de vaste ale muzicii ușoare contemporane acele genuri care sînt cele mai reprezentative pentru forma sa actuală și pentru noile sale aspirații ?

Forma actuală a muzicii ușoare universale a fost modelată de două aspecte complexe ale realității : afirmarea bruscă a elementelor afro-americane care au pătruns și în Europa după ce au intrat în posesia unor întinse teritorii ale opiniei publice din cele două Americi, în perioada primului război mondial, și dezvoltarea extraordinară a mijloacelor de comunicare, foarte bine puse la punct și care s-au angajat imediat în slujba noului limbaj muzical cu toată tehnologia de care dispuneau. Aceste mutații copleșitoare au contribuit la formarea unei optici noi datorită căreia azi apreciem ca frumos, cu o cizelură artistică, felul de a cînta al lui *Louis Armstrong*, sau *Ray Charles*, cu toate că interpretarea lor a dat peste cap toate principiile bel-canto-ului. Acestor mutații axiologice li se datorează, printre altele, și faptul că fiecare generație, în anii săi de maximă receptivitate proprie tinereții, a înțeles și a simțit altfel ritmul provenit din concepția africană. Cei care ascultă o astfel de muzică își dau seama imediat dacă ea „bate pasul pe loc", sau „are nerv" și mai ales dacă pot să obțină din înregistrările lor preferate o emoție estetică nouă, în timp ce o altă categorie de ascultători nici nu sesizează astfel de particularități, legitime desigur pentru toate manifestările de acest fel ale creativității spiritului uman, care, poate numai în muzică, își găsește expresia sa definitorie. Dar despre acest lucru vom vorbi și în capitolul dedicat jazzului.

„Era jazzului" anilor '20, swing-ul în anii '30 și '40, rock-and-roll-ul în anii '50, soul-ul în '60 și jazz-rock-ul electronic din '70, acestea sînt etapele individuale de dezvoltare ale simțului muzical afro-american autentic care este primit de diferite generații de ascultători într-un mod tot mai natural și în care acesta pătrunde într-o formă mai diluată și în cadrul curentului principal al cîntecelor și interpreților aparținînd diferitelor genuri.

Toate acestea n-ar fi posibile fără complexul de mijloace de care dispune mass media și fără capacitatea tehnică, din ce în ce mai rafinată, de înregistrare a sunetului. Dar abia înregistrarea sunetului pe bandă magnetică a făcut posibil ca muzica, refractară oricărei încercări de transpunere pe portativ, să-și reînnoiască forma cu o inimaginabilă forță proteică la fiecare nouă interpretare a sa. Căci numai datorită benzii magnetice, numele virtuozilor populari nu mai dispar în povestiri care îi transformă în legende fără a lăsa în urma lor o dovadă palpabilă că au existat în realitate.

Discul, radioul și televiziunea au instaurat un regim destul de cuprinzător de informații și impulsuri la care muzicienii din trecut nici nu puteau să viseze. Datorită acestui potențial tehnic, ireproșabil, muzica indiană, folclorul din Bulgaria, sau cîntecele băștinașilor din țările Africii au încetat să mai reprezinte pentru noi culturi exotice, imagini ale unei lumi îndepărtate de noi și la care nu am fi putut ajunge niciodată fără această tehnologie de care ar rămîne uimiți și zeii. Acum lumea tainelor a devenit ceva accesibil tuturor, ceva ce putem cumpăra

Scanned with OKEN Scanner

în orice magazin de discuri, sau putem să auzim în interpretarea originală a unei formații de club. Milioane de oameni din toate continentele sînt expuși aceloraşi influențe care pătrund pînă la ei prin intermediul muzicii ușoare. Mijloacele mass media au determinat în felul acesta o oarecare omogenizare a gustului public, dar în acelaşi timp au înlesnit şi o influență benefică mobilizatoare a muzicii, necunoscută pînă atunci. Tot mijloacele mass media au contribuit şi la crearea condițiilor necesare în care un cîntec de muzică ușoară să se poată exprima cu o eficiență deosebită față de anumite aspecte sociale tratînd teme considerate ca inaccesibile pînă atunci. Datorită proliferării mijloacelor de comunicare şi climatului stimulator care s-a creat, au apărut în muzica ușoară personalități care şi-au cîştigat respectul şi atenția publicului pentru o perioadă mult mai lungă decît o vedetă care se bucură de un succes trecător. În felul acesta, au luat ființă curente întregi care au adus cu ele, ca nişte corăbii ale speranței, asemenea personalități şi o asemenea muzică de o calitate ieşită din comun.

Această sinteză pe care am făcut-o la începutul cărții noastre este tocmai răspunsul la întrebarea :

— Ce va trata această lucrare muzicală ?

Recapitulăm :

Această carte va descrie acele genuri ale muzicii ușoare care sînt cele mai „contemporane“ prin limbajul lor muzical, trecut prin filtrele sensibilității şi inteligenței afective şi care au început să evolueze sub influența jazzului în primele decenii ale secolului XX. Înregistrarea şi îmbogățirea acestor genuri cu noile impulsuri ale diferitelor culturi au fost posibile numai datorită aparaturii tehnice de înregistrare a sunetului şi apariția mijloacelor de mass media. Tocmai asupra acestor genuri ale muzicii ușoare se îndreaptă de peste o jumătate de secol atenția tinerilor ascultători, în modul cel mai intens şi mai activ. Doar în substanța lor ideatică se ivesc cel mai des acele manifestări care se află în imediata apropiere a artei adevărate, respirînd acelaşi aer nepoluat care oxigenează puternic sîngele. Dar acest lucru nu înseamnă să trecem cu vederea peste celelalte genuri. În nici un caz nu le subapreciem ! Şi ele îşi au importanța lor şi chiar un public destul de numeros. Dar cartea care ar încerca să cuprindă tot ceea ce aparține în zilele noastre de muzica ușoară ar fi o scriere voluminoasă de foarte multe sute de pagini, şi oricît de mare ar fi apetitul cititorilor noştri, nici ei nu dispun de un stomac atît de încăpător.

Aici, aşadar, fără încercări de definiții precise şi fără o delimitare exactă a materialului care se află într-o continuă mişcare şi se revarsă cu îndîrjire peste orice fel de limită şi fruntarii, se află răspunsul la întrebarea de unde şi pînă unde se întinde latifundia muzicii ușoare despre care va vorbi această carte cu mijloacele de expresie de care dispunem. Este şi aceasta un fel de delimitare confirmată şi de practica de toate zilele în permanentă evoluție. Acestui gen de muzică îi sînt dedicate în întreaga lume cele mai multe articole şi studii, reviste şi cărți care nu au numai un caracter de popularizare sau de reclamă, ci îşi privesc obiectul dezbaterii lor critice ca pe oricare alt fenomen cultural sau artistic.

Scanned with OKEN Scanner

MOMENTE CARE AU DEVENIT ISTORICE

S-a întîmplat de mult pe-acest
pămînt,
dar azi deja cu mult mai tînăr sînt !
(Bob Dylan. Părțile mele vechi)

Scanned with OKEN Scanner

PATRU CLIPE DECISIVE

Se spune că istoria este acel *magister dixit* al vieții, dar uneori lecțiile sale sînt foarte greu de descifrat. Și dacă astăzi știm atît de puțin despre legitățile muzicii ușoare, poate că lucrul acesta se datorește faptului că încă nu am izbutit să pătrundem în substanța intimă a învățăturilor sale. Desigur, literatura dedicată muzicii ușoare în zilele noastre este destul de bogată, dar cu toate acestea, este aproape de necrezut cît de puține lucrări de exegeză au încercat să urmărească istoria sa ca pe un întreg indestructibil și ca pe o sinteză axiologică. Este de ajuns să privim mai atent și nu se poate să nu observăm cum se desfășoară în fața noastră marea varietate a acestui domeniu. Or tocmai acest fapt a făcut cvasi imposibilă tratarea dezvoltării muzicii ușoare în ansamblu, determinînd astfel dezbaterea independentă a curentelor individuale.

De această modalitate ne vom folosi și noi în capitolele care urmează. În introducere însă, credem că este oportun să amintim ce anume a unit de fapt majoritatea curentelor muzicii ușoare. Apariția unor stiluri noi, a unor etape sau perioade decisive în cadrul acestor curente nu s-a manifestat în mod frecvent ca o mutație imprevizibilă. Ele au fost însoțite întotdeauna de un anumit climat al sensibilității generale. Și aceasta determinată de faptul că se schimba nu numai muzica, ci și mediul său, îmbrăcămintea, pieptănătura, moda în general, chiar și modul de comportare, concepțiile de viață. Această dinamică a provocat reacții negative din partea unora care au adoptat atitudini de neîncredere în viitorul muzicii noi. Dar după o anumită perioadă, furtuna s-a liniștit. Multe din lucrurile care indignau au devenit cu timpul obișnuite și n-au mai provocat protestele nimănui. Din toată această maieutică neliniștitoare, privită la suprafață datorită erupțiilor ei irepresibile dar în adîncuri cu calmul genezelor care aveau să împace contrariile, nu s-a păstrat pentru timpurile viitoare decît un singur element : MUZICA !

În momentul apariției sale, a fost extrem de dificil să se aprecieze sensul ei real sub avalanșa fenomenelor care o însoțeau și o acopereau. Cu trecerea timpului, această muzică nouă s-a ridicat pe soclul prețuirii generale. Și, fără îndoială, spre ea își vor întoarce privirile și ascultătorii generațiilor viitoare.

Capacitatea de a surprinde, de a înregistra și chiar de a stimula spiritul neliniștit al vremii, mai ales al tinerei generații, a revenit cu precădere muzicii ușoare.

Scanned with OKEN Scanner

Să amintim (ca un preludiu la capitolele ce vor trata curentele individuale) măcar patru dintre punctele nodale ale diagramei ascendente în care s-au înregistrat manifestările mai accentuate ale pluri-valenței muzicii ușoare.

EXTAZUL ANILOR DE JAZZ

Imaginați-vă acest spectacol exuberant și contradictoriu în același timp. Și mai ales gîndiți-vă că el a fost real. Pe străzi manifestau soldați lăsați la vatră. Peste ei, din toate părțile, se abătea o ploaie de confetii, șerpi de hîrtie colorată, scîntei de artificii și ovațiile interminabile care explodau pe trotuarele tixite de oameni. Ce se petrecuse? Nimic altceva decît că se terminase războiul despre care încă nu se știa că va fi numit „Primul război mondial", lăsîndu-se astfel o pagină albă în cartea fatidică a viitorului pentru Cel de-al doilea război mondial!

America victorioasă, cu toate că în anii din urmă începuse să-și cam strîngă cureaua, făcea pregătiri febrile să sărbătorească evenimentul așa cum se cuvenea. Lozinca zilei era: *„Înapoi spre relații normale"*. Foarte bine! Ce poate fi dorit mai mult după un război distrugător decît restabilirea relațiilor normale între oameni? Numai că în curînd s-a demonstrat că imaginile despre noțiunea de normal se schimbaseră într-un mod hotărîtor. *„Războiul și împușcăturile au luat sfîrșit, dar rebeliunea de-abia începe!"* își amintește *Hoagy Caramichel*, autorul cîntecului *Stardust* („Praf de stele").

Soldații tineri, care se întorseseră acasă, fuseseră încorporați mai înainte ca ei să se fi putut obișnui cu sistemul valoric al vieții americane acceptate pînă atunci. Întîmplările trăite pe front îi învățaseră să mănînce, să bea, să iubească și să se bucure din plin pentru că nu se știa dacă a doua zi vor mai rămîne în viață. În tranșee, fiecare răspundea de sine, dar acum ei se puteau descotorosi de o asemenea răspundere, nimeni nu mai era dispus să accepte ca alții să decidă cum să se poarte. „Generația veche a distrus într-adevăr lumea aceasta, mai înainte de a ne-o lăsa nouă", s-a exprimat unul din acești tineri într-un articol vehement publicat în anul 1920, unde mai spunea: „Acum ne-o dau spartă în bucățele, crăpată, în așa fel încît poate exploda oricînd. Și se mai miră că n-o acceptăm cu același elan de oameni bine crescuți cu care au preluat-o ei, atunci, în anii '80" (ai secolului trecut, evident). Convențiile victoriene au avut mult de suferit în tranșee ca și în localurile de distracție ale soldaților din apropierea frontului, iar cei ce s-au reîntors de pe front nu vedeau de ce le-ar mai reînnoi acum acasă.

Scanned with OKEN Scanner

Programul lor, cel puțin pentru perioada imediat următoare, a fost exprimat de către *Francis Scott Fitzgerald*, cel mai autorizat purtător de cuvînt al acelei epoci, într-o lozincă memorabilă: *„Să fii mereu foarte tînăr și foarte responsabil!"*

Fără îndoială, existau multe modalități prin care se putea da frîu liber acestor tentații. Revelatoare era mai ales schimbarea fetelor. „Iepurașii" (pe atunci li se spunea „prepelițe") își scurtau fustele de la glezne pînă aproape de genunchi, se îmbrăcau destul de sumar, ciorapii de mătase și-i rulau sub genunchi, fumau și beau alcool în localuri publice, își tăiau buclele lungi cum le dicta moda „Mikado", ba începuseră — ce îngrozitor! — să se machieze și așa cum declara același F. S. Fitzgerald *„mămicile lor nici nu bănuiau cît de ușuratice deveniseră, lăsîndu-se sărutate fără nici o prejudecată."*. Se îmbrățișau și se dezmierdau cu prietenii lor în automobil (ce alterare de moravuri a produs noul tip de automobil cu caroserie închisă!), se îmbrățișau și în holuri unde scăpau de supravegherea însoțitoarelor, dar mai ales la ceaiurile dansante care se țineau lanț. Cerberii moralei publice, în frunte cu reprezentantele celei mai nobile și mai bogate societăți americane, printre care se aflau și doamnele *J. Pierpont Morgan* și *James Roosvelt*, au constituit chiar un comitet care trebuia să ia atitudine împotriva „proliferării modei impudice și a manierelor necuviincioase din timpul dansului". Totodată, în marile cotidiene au început să apară articole critice care împroșcau cu foc și pucioasă pe așa zisele „victime sincopate". În aceste cronici de moravuri se sublinia că una dintre cauzele principale ale inacceptabilei degradări a moralei nu era alta decît noua muzică de dans denumită în unanimitate jazz. Dar jazzul era o muzică adesea cu caracter convențional, de improvizație, provenind din împletirea elementelor folclorice nord-americane — printre care unele preluate din muzica populară a negrilor (blues, spirituals, cîntece de muncă etc.) — cu muzica popoarelor europene (polci, cadriluri etc.) cu ritm viu, sincopat. Dar pe atunci jazzul era orice fel de manifestare muzicală care înspăimînta generația mijlocie și pe cea matură. Însă tot în perioada anilor '20, chiar și unii membri ai acestor generații au început să descopere și aspectele mai plăcute ale noului stil de viață. *„Cei între 30 și 50 de ani s-au alăturat dansului"*, constata F. S. Fitzgerald într-o analiză retrospectivă, după ce întreaga epocă luase sfîrșit.

Denumirea de jazz a fost acordată întregii muzici ce s-a impus în această perioadă prin erupțiile sale sonore și tocmai din această pricină anii douăzeci ai secolului nostru au intrat în istorie sub numele emblematic „decanii jazzului". Evident, melodiile mai conțineau încă sincope convulsive, saxofoanele se tînguiau, trompetele se acomodau cu surdina, iar ritmul tobelor și al bateriilor însoțeau o serie întreagă de dansuri moderne cu denumiri fantastice, dintre care cele mai multe n-au supraviețuit nici măcar un sezon. În timpul acestor dansuri, picioarele erau azvîrlite în aer, iar părul, tuns în stilul „Mikado", se scutura în ritmul charlestonului, un dans american de salon cu ritm bizar și mișcare rapidă care dura zile întregi. Întrecerile și concursurile de rezistență, inclusiv maratonul sărutărilor, reprezentau un eveniment senzațional al zilei. În anul 1923, după o intervenție a polițiștilor la un asemenea maraton care durase trei zile, organizat în sala de dans

Scanned with OKEN Scanner

Roseland din New York, organizatorii au reușit să transporte cu un autocamion un număr de optsprezece perechi capabile încă să se mai miște pe un vapor unde maratonul a continuat pînă cînd au fost prinși de polițiștii porniți pe urmele lor. Se povestește că cei mai rezistenți dintre dansatori continuau să „charlestoneze" și în drum spre poliție. În timpul acestor concursuri cîntau orchestre celebre, dintre care cea mai cunoscută era dirijată de *Paul Whiteman* care se autointitulase „Regele Jazzului", un violonist cu statura impunătoare, cu o mustăcioară aranjată pe o față plină de strălucire ce oglindea bunăstarea unui bucătar șef încununat de succesele care nu mai conteneau. Cîntecele noi erau cîntate și pe ecran, într-unul din primele filme vorbite intitulat *Cîntărețul de jazz* de *Al Jolson,* fiul unui cantor de sinagogă din Estonia, care-și înnegrea fața cu plută arsă, accentuîndu-și buzele groase, realizînd o caricatură tipică de negru, în conformitate cu tradițiile spectacolelor din secolul al XIX-lea.

Lupta se dădea pentru fiecare compoziție, între absolvenții conservatoarelor europene care erau încă influențați de opereta clasică *(Rudolf Friml* a studiat la Praga, *Victor Herbert* la Stuttgart. *Sigmund Romberg* la Viena) și emigranții evrei din Europa (de exemplu *Irving Berlin* sau *George Gershwin).* Aceștia erau de regulă absolvenții mai puțin cunoscutului conservator STRADA, dar în schimb ei aveau un simț mai rafinat pentru noile sunete ale acelei magii sonore ce provenea de la negrii americani. Pentru valorificarea muzicii lor, ei erau nevoiți să facă o anumită chirurgie estetică pentru extirparea tumorilor sonore a căror virulență ar fi putut să anemieze o melodie, deoarece urechile „anilor de jazz", cu toate că lupta pentru triumful noului era în plină desfășurare, nu erau nici pe departe pregătite pentru așa ceva. Pe scenă deveniseră deja indispensabile instrumentele care facilitau o asemenea adaptare, discul însă se afla la începutul carierei sale glorioase. Decada anterioară dovedise însă că valorificarea lui cea mai avantajoasă și mai bogată în posibilități, discul n-o va putea găsi decît în muzica ușoară și cea de dans. La începutul anului 1920 se imprimau în America peste o sută de milioane de discuri pe an. Americanii cheltuiau mai mulți dolari pentru cumpărarea discurilor decît pentru ori ce alt fel de distracție. Datorită acestei solicitări necontenite de discuri în anii 1919 și 1920 au apărut primele două șlagăre a căror vînzare a depășit cifra de un milion de discuri. Cele două șlagăre, *Dardanella* și *Wispering,* acesta din urmă tradus la noi sub titlul „Doamna mea frumoasă cu păr de aur", au fost imprimate în concerte.

În anul 1922 începe era radioului care putea să transmită pentru milioane de ascultători același cîntec și același cîntăreț într-un singur moment. Dar adevărata capacitate de acțiune a radioului cred că nu a fost pînă acum apreciată în mod real. În anul 1920, cîntărețul negru de cabaret *Perry Bradford,* care era în același timp și impresar, a convins compania de discuri OKEH că publicul negru e dispus să cumpere discuri cu imprimări ale cîntăreților de culoare. Acest fapt a dat impuls „înregistrărilor rasiale" — înregistrări de cîntece interpretate de cîntăreți de culoare. Aceste înregistrări reprezintă astăzi cea mai veche și cea mai expresivă sursă documentară a blues-ului. Trei ani mai tîrziu,

în 1923, întreprinzătorul producător *Ralph Peer* a încercat ceva asemănător cu înregistrările cîntăreților albi din satele de munte care începuseră să-și lărgească sfera de audiție prin intermediul stațiilor de radio regionale. Dar cu toate că ariile violonistului *Fiddlin John Carson* și cele ale cîntărețului *Jimmie Rodgers* — cei doi pionieri ai stilurilor, care mai tîrziu aveau să fie denumite *Country and Western*, au atins în anii '20 milioane de exemplare, totuși, ambele stiluri muzicale au rămas o bună vreme în afara atenției principale a „anilor de jazz". Într-o situație similară se afla și jazzul pur. Dar portarii sălilor de dans din cartierul de vest al orașului Chicago, populat de negri, primeau tineri entuziaști de la gimnaziul Austin spunîndu-le : „Vedem că voi, băieți albi, ați venit din nou aici pentru o oră !" Și acești tineri, provocatori violenți în perioada anilor de jazz, înțelegeau muzica negrilor ca pe un răcnet al unei mase de oameni jerpeliți care țipau sub ferestrele cetățenilor respectabili. Jazzul era singurul limbaj prin care negrii puteau să-și exprime protestele și să se legitimeze ca oameni. În ceaunul clocotitor al anilor de jazz cu șlagărele sale, cu dansurile moderne și cu transformările convențiilor sociale, nu se puteau detecta încă alte schimbări mai profunde. Acolo totul fierbea și clocotea numai la suprafață. Clocotul și fierberea aceasta s-au oprit atunci cînd, datorită crahului de la bursa americană, s-a prăbușit și condiția esențială a acestui mare bal, poate chiar bal mascat — prosperitatea economică. Această situație a fost rezumată astfel de F. S. Fritzgerald : *„Acea încredere desăvîrșită, care constituia sprijinul de bază, a primit o lovitură puternică și nu a durat mult pentru ca întreaga construcție să se prăbușească. Și așa a fost un timp nefiresc cînd o zecime din populație trăia în nepăsarea specifică a suveranilor și a dansatoarelor de cabaret."* În procesul de stabilizare a familiilor, unii au simțit încă înainte de acest faliment general că *„rebeliunea luase sfîrșit, și jazzul odată cu ea."* A fost o decadă furtunoasă și grăbită, și în perioada crizelor din anii '30 se părea că ea se îndepărtează nu cu un deceniu, ci cu un secol! Dar mirabila sămînță, pe care o aruncase în brazda atît de fertilă a epocii, încă nu pierise și avea să germineze biruind toate împotrivirile.

DIN LUMEA SWING-ULUI

Sergentul *Harry Moore* nu era un novice în slujba sa de polițist, dar așa ceva nu i se mai întîmplase niciodată. Cum adică, să alerge împreună cu alți 10 polițiști călări pe cai, la ora 7.30, într-o dimineață geroasă de ianuarie, pentru ca dintr-o masă de 6000 de oameni să ajute

Scanned with OKEN Scanner

la alegerea celor 3500 cîți puteau să încapă în sala cinematografului „Paramount" din New York, unde aveau să asculte o orchestră de jazz care cînta în pauza dintre două filme. Era aproape de necrezut ! Dar primii, vreo 700, așteptau deja pe stradă, cu mult înainte de răsăritul soarelui. Aceștia, ca să se mai încălzească, aprindeau focuri în jurul cărora țopăiau, cîntau și dansau. După ora 7, cînd cetățenii obișnuiți se îndreptau spre locurile lor de muncă, grupul respectiv blocase deja circulația pe stradă. Pentru a degaja circulația, polițiștii au admis ca sala de cinematograf să se deschidă la ora 8, cu toate că primul spectacol urma să înceapă la ora 10,30. Dar cei mai puțin norocoși, care nu izbutiseră să intre în sala de cinematograf, au mai rămas încă mult timp pe stradă, împiedicînd în continuare circulația. În timpul acesta, cei care reușiseră să intre în sală ardeau de nerăbdare să se termine filmul cu *Mae West,* pentru ca în momentul cînd în fața ecranului a apărut orchestra cîntînd pe scena rulantă, sala să se transforme în iad. Da, erau chiar ei ! În fața maxilarelor care mestecau într-una sclipeau fulgerător ciocănelele bateristul *Gene Grupy,* iar în spatele clarinetistului negru străluceau ochelarii cu rama de sîrmă ai lui *Benny Goodman.* Toate acestea se întîmplau în anul 1938, cînd swing-ul, cîntecul acesta ca o legănare de pendul, se încoronase ca rege de trei ani. La carnavalul swing-ului de pe insula *Randal* din New York, pentru 23.000 de spectatori cîntau 25 de orchestre de swing pe care detașamente de polițiști și pompieri trebuiau să le apere de pericolul de a nu fi călcate în picioare de admiratori. Cînd pe porțile stadionului militar din Chicago au năvălit 20.000 de spectatori fanatici, revista „Time" compara această manifestare cu vestita cruciadă a copiilor din epoca feudalismului. Ce să mai spunem de directorul școlii de muzică din New York care făcuse demersuri pe lîngă autorități pentru a pune swing-ul în afara legii, sau de faptul că în paginile ziarului „New York Times", unii oameni de știință, care se ocupau de psihologia socială, scriau despre *„influența hipnotică, periculoasă a swing-ului sub care tinerii, în necunoștință de cauză, pot foarte ușor să încalce convențiile sociale".* Se mai spunea, în concluzie, că în mod absolut sigur această muzică va determina „declinul moral" al societății. Numai că societății din acele timpuri îi convenea să accepte swing-ul. După criza care măturase strălucirea anilor '20, viața începuse să renască. În anul 1932 s-a pus capăt prohibiției care nu a fost decît un mare, dar nereușit experiment. Noile obiective ale progresului cuprinse în programul de reînnoire, elaborat de președintele Roosvelt, promiteau multe speranțe. Proiectele roosveltiene căutau soluții pentru reducerea șomajului, preconizînd construirea barajelor, a hidrocentralelor și a altor obiective rentabile. Societatea „Thomas Edison" sintetizase totul în cîteva cuvinte : *„Roosvelt a făcut deja ceva, acum e rîndul vostru să faceți și voi ceva ! Organizați serate, duceți-vă la teatru, cumpărați-vă ceva, construiți-vă o casă !"*

Benny Goodman a adus pe scenele de concert primele formații mixte — trioul, cvartetul, și sextetul cu pianisul negru *Teddy Wilson,* vibrafonistul *Lionel Hampton* și chitaristul *Charlie Christian,* primul pionier al chitarei electronice. Dar cu toate acestea, cîntăreața mulatră *Billie Holiday* era încă silită să mănînce în autobuz cînd pleca în turnee

Scanned with OKEN Scanner

cu big bandul de swing al albilor, condus de *Artie Shaw*, deoarece nu-i era îngăduit să intre într-un restaurant. Iar cînd susținea spectacole împreună cu orchestra de negri a lui *Count Basie*, își înnegrea și mai mult fața ca să nu pară prea albă.

Industria de discuri oferea swing-ul tuturor celor interesați, iar tonomatele din bufete și baruri impuneau această muzică chiar și celor ce nu doreau s-o asculte. În anul 1940, una din trei melodii cîntate de tonomate era interpretată de orchestra lui *Gleen Miller*. Radioul, care fusese un novice timid în anii de jazz, reușea acum să convoace mase de oameni, nemaiîntîlnite pînă atunci, ca să asculte emisiunile muzicale. Cele trei programe de radio ale lui *Benny Goodman* erau urmărite de peste două milioane de ascultători. Și în toate aceste programe erau implicate și big bandurile de swing, marile orchestre cu cîte patru trompete și tromboane ce trebuiau să scoată niște sunete ascuțite, cu cîte cinci saxofoane cu un sunet ce se revărsa lin și dulce, ca un fagure de miere și cu un ritm diabolic ce trebuia să aprindă sîngele ascultătorilor.

După perioada anilor de jazz, swing-ul a fost etapa în care jazzul s-a cuplat cu muzica de dans destinată publicului larg, formînd un cocteil mixt, de data aceasta ceva mai tare, deoarece barmanul pusese în amestec o cantitate mai mare de jazz. În fotografiile big bandurilor de swing, figurile unora din membrii acestora aveau o expresie destul de încurcată. Dar în poză nu se puteau vedea strunele de gumă ale chitarei pe care instrumentistul o ținea în brațe. El era un cîntăreț anonim, ascuns în umbra succesului marelui dirijor. Chitara îi fusese dată deoarece fără ea ar fi produs o impresie penibilă. Unul dintre criticii muzicali ai vremii scria despre instrumentiștii big bandurilor : „*Spre deosebire de predecesorii lor care vedeau în muzica de dans un cadru adecvat pentru conversație, tinerii de astăzi îi respectă pe oamenii care cîntă acest gen de muzică și apreciază poziția acestora de oameni cu personalitate distinctă*“.

După aproape cinci ani de la marele său triumf, la 30 noiembrie 1942 cel care a fost o adevărată personalitate, *Benny Goodman*, își prezenta în sala cinematografului *Paramount* propriul său concert. În ultimul moment se lăsase convins să-l introducă în program ca pe un invitat de onoare pe cîntărețul care se produsese mai înainte cu big bandul lui *Harry Jones* și *Tommy Dorsey*. Nu-și făcuse nici o problemă Benny Goodman în legătură cu prezentarea cîntărețului. Înaintea numărului ce avea să urmeze, el a rostit la microfon : „*Iar acum, Frank Sinatra*“ ! În acel moment însă din rîndurile ocupate de elevele de liceu au izbucnit asemenea țipete sălbatice cu care fetele îl salutau pe idolul lor, încît Goodman a încremenit de frică, dar și-a păstrat calmul și revenind la microfon a întrebat nedumerit publicul : „*Ce dracu se petrece aici ?*“.

Ceea ce se petrecea atunci în sala cinematografului *Paramount* era de fapt începutul sfîrșitului unei ere. Cu patru ani mai tîrziu, în 1946, *Benny Goodman, Woody Herman, Harry James, Tommy Dorsey, Les Brown* și alții și-au desființat marile lor orchestre. Cu toate acestea,

Scanned with OKEN Scanner

big bandul n-a dispărut niciodată cu adevărat de pe scenă, dar în muzica ușoară, viitorul apropiat avea să pună cununa de lauri pe fruntea cîntăreților care și-au înscris numele în cartea de aur a epocii lor.

REBELI FĂRĂ PRICINĂ

Era în 5 sau 6 iulie, după aproape 54 de ani de la nașterea lui *Louis Armstrong* (1900—1971), în New Orleans. Într-un mic studio de înregistrare din Memphis, cunoscutul port de pe Mississippi, din Tennessee, se odihneau doi instrumentiști. Un chitarist costeliv, în vîrstă de 21 de ani, *Scotty*, care se întorsese cu doi ani în urmă din armată, iar acum îl ajuta pe fratele său într-o spălătorie chimică, și colegul său *Bill*, care cînta la chitară bas. Proprietarul studioului *Sam Phillips* îi adusese pentru o probă în care aveau să-l acompanieze pe un șofer de autocamion de 19 ani, ce dorea să înregistreze un disc pentru ziua de naștere a mamei sale. Cînd s-a întîlnit pentru prima oară cu Scotty, tînărul șofer arăta ca un filfizon, purta pantaloni roz, o cămașă de aceeași culoare și pantofi albi. Cînd soția lui Scotty l-a văzut cum arată era să leșine. S-au chinuit împreună cîteva luni de zile ca să înregistreze discul, dar se părea că totul este zadarnic. Pînă la urmă însă, tot au reușit să imprime cîteva cîntece *country*, în sunetele cărora crescuseră cu toții. Erau mulțumiți de treaba făcută. Stăteau pe scaune, sorbeau coca-cola și răsuflau ușurați. Erau siguri că meritau puțină odihnă și că își pot permite să se amuze puțin. Da, să se amuze, dar cum ? Nimeni nu avea nici o idee și erau gata să renunțe la proiectul lor, cînd tînărul șofer de camion se ridică de pe scaun își luă chitara și începu să fugă prin studiou, să țopăie și să se maimuțărească în toate chipurile cîntînd o melodie mai veche pe care, tot aici, o imprimase un cîntăreț de culoare, cu treizeci de ani mai în vîrstă decît el, *Big Boy Crudup*, un alt protejat al studioului. Cîntecul se numea *That's all right mama* („Totul este în regulă, mama"), un blues total opus stilului de muzică denumit country. Antrenați de exuberanța cu totul neașteptată a tînărului șofer de camion, chitaristul Scotty, împreună cu Bill, care cînta la chitara bas, se alăturară și ei cîntărețului, socotind probabil că puțină distracție nu strică nimănui. Dar tocmai cînd se antrenaseră mai bine și ondulau mai grațios, purtați prin studiou de valul impetuos al muzicii, pe ușa izbită de perete năvăli din regie domnul Phillips.

— Pentru Dumnezeu, ce se întîmplă aici ? Ce înseamnă toate astea ? Cei trei, Scotty, Bill și șoferul de camion se opriră nedumeriți.

Scanned with OKEN Scanner

— Ei, ce înseamnă toate astea ? își repetă domnul Phillips întrebarea. Nu vrea să spună nimeni ?

— De fapt nici noi nu știm ce înseamnă, răspunse Scotty. Ne-a venit și nouă așa, să ne mai distrăm. Dar nu știm ce-a fost. Vă rugăm să nu vă supărați pe noi.

— Am să mă supăr dacă ați uitat ce ați cîntat.

— Nu, n-am uitat !

— Atunci imprimăm imediat totul pe disc.

După ce au imprimat și l-au ascultat, cei trei instrumentiști au început să dea din cap cu neîncredere.

— Ei, ce spuneți ? i-a întrebat domnul Phillips.

— Doamne, Dumnezeule, cînd or să audă asta, or să ne alunge din oraș, a spus tot Scotty.

— O să vedem, o să vedem ! a mai spus domnul Phillips. Eu cred că tînărul nostru *Elvis Presley* va fi unul din cei mai mari cîntăreți ai epocii.

Elvis Presley, căci el era tînărul șofer de camion, l-a îmbrățișat pe domnul Phillips.

— Dacă va fi așa, o s-o facem !ată !

Într-adevăr, a fost ca o beție. După un an și jumătate, acest disc, a fost cumpărat de la domnul Phillips de compania mamut RCA cu suma de 40.000 de dolari. *Elvis Presley* devenise un mare cîntăreț și nu peste multă vreme RCA a început să imprime în serie neîntreruptă un număr de 14 discuri *Elvis Presely*, fiecare dintre ele fiind vîndut într-un milion de exemplare, discuri LP.

Totul s-a petrecut ca într-o poveste americană despre un băiat sărac care a devenit peste noapte celebru. Dar asemenea lucruri nu se petrec la voia hazardului. Domnul Phillips făcea parte dintre acei oameni care țin în mîinile lor cheile viitorului. El era absolut sigur de succesul pe care-l va obține cu ajutorul tînărului șofer de camion. El cunoștea bine și climatul muzical al orașului Memphis care era centrul blues-ului negrilor. Tocmai de aceea își deschisese aici studioul, după cum îi plăcea să spună *„pentru artiștii negri din Sud care ar dori să imprime un disc și nu au unde"*. Și mai trebuie avut în vedere și faptul că în anii '50 blues-ul negrilor încetase de a mai fi o preocupare numai pentru oamenii de culoare. Urmașii lui Benny Goodman și ai lui Frank Sinatra nu mai constituiau un punct de atracție pentru generația tînără, ei reprezentînd de-acum „lumea părinților", o lume față de care tineretul adoptă o atitudine de neîncredere. Mai mult decît atît. În America se înregistrau noi schimbări importante. În decembrie 1954, senatul american a decis să renunțe la serviciile lui *Mc Carthy*, ale cărui anchete asupra activității antiamericane aduseseră pe lista neagră, printre alții, și pe mulți dintre cîntăreții de muzică ușoară care nu se încadrau în rîndul celor supuși codului de norme rigide stabilite de crîncenul om politic învestit cu o neverosimilă autoritate.

De asemenea, mai trebuie amintit și faptul că la 17 mai 1954, printr-o hotărîre a Tribunalului Suprem din Statele Unite ale Americii a fost desființată segregația rasială din școlile americane. Chiar dacă

Scanned with OKEN Scanner

această hotărîre a rămas doar pe hîrtie, totuși ea a ajutat foarte mult populația de culoare, i-a sporit încrederea în sine, oferindu-i noi posibilități de valorificare a valențelor de spiritualitate care, mai ales în creația muzicală, se dovediseră atît de substanțiale. În acest context, generația care se afla în pragul maturității, nemulțumită de starea de lucruri din acea vreme, s-a îndreptat cu mai multă înțelegere și prețuire spre manifestările culturale ale negrilor din a căror substanță intimă răzbăteau, asemenea unor coloane de foc, nemulțumirile acumulate de-a lungul zecilor de ani. În topul anemic de la începutul anilor '50 au început să apară tot mai des copiile făcute de albi ale unor cîntece care, după toate regulile, erau destinate în exclusivitate negrilor. Dar cîntăreții albi aveau grijă să le filtreze și să le aranjeze după cum le dicta gustul lor propriu. Atent la acest puls al vremii, domnul Phillips încerca să întrezărească noua direcție a gustului public, precum și ce avea să urmeze. El obișnuia să spună : *„Dacă aș găsi un alb care să simtă și să cînte ca un negru, aș putea să cîștig miliarde de dolari!“* Cînd, în sfîrșit, l-a găsit, l-a vîndut pentru 40.000 de dolari. Nu avea destui bani ca să cîștige singur miliardele de care vorbise. Dar tînărul alb, care „simțea și cînta ca un negru“, mai avea și alte calități. Avea nouăsprezece ani și cînta, se îmbrăca și trăia ca toți tinerii de vîrsta lui. Pe atunci, tinerii americani începuseră să cîștige pentru prima dată destui bani pe care îi cheltuiau apoi așa cum doreau. Își creaseră chiar o modă a lor, purtau blugi unsuroși și tricouri în timpul zilei și scurte de piele neagră seara, goneau pe motociclete care făceau un zgomot infernal, dar în același timp se considerau un soi de dezmoșteniți ai societății respectabile care, la rîndul său, îi socotea drept huligani. Acum tinerii americani aveau mai mulți bani decît visaseră vreodată, totuși, nu puteau să-i ajungă pe părinții lor. Chiar și perciunii lor lungi (ai lui Elvis Presley erau stufoși) exprimau disprețul acestor tineri față de visul american. Erau prea săraci ca să se înfrupte din el !

Această generație a fost personificată de *Marlon Brando,* aflat la începutul carierei sale în filmul *Sălbaticul,* iar *James Dean* a stat alături de dînsul ca o umbră pînă la sfîrșitul vieții sale curmate de o moarte stupidă, înainte de vreme. În filmul *Rebel fără cauză,* el a simbolizat cît se poate de expresiv revolta tineretului de atunci. Apoi a urmat filmul *Jungla din fața tablei,* care povestește episoade din viața unui profesor, episoade pline de tristețe, deoarece profesorul încearcă zadarnic să comunice cu elevii săi care urmează la o școală dintr-un cartier vestit pentru numărul mare de delicvenți tineri, a căror aureolă și-a proiectat radiațiile nefaste și asupra acestor elevi. Într-una din scenele principale ale filmului, profesorul mai face o încercare de a-și apropia elevii, chemîndu-i să asculte discurile sale favorite cu muzică de dans și de jazz, *Bunny Berigan, Herry James.* Elevii au mers acasă la profesor, au ascultat discurile, dar pentru ei Bunny Berigan și Harry James nu mai reprezentau decît un capitol de istorie moartă. Ei s-au revoltat, și în învălmășeala care s-a produs, au spart toate discurile. Cîntecul care predomina în filmul *Junga din fața tablei* era *Rock-ul 24 de ore pe zi* în interpretarea lui Bill Haley, predecesorul lui Elvis Presley. Se spune că în timp ce se proiecta pe ecranul cinematografelor acest film, tinerii din sală dădeau scaunele la o parte, pentru

Scanned with OKEN Scanner

a avea mai mult loc de dans pe culoarele dintre rîndurile de scaune. Lucrurile acestea se petreceau în perioada cînd tinerii ascultau discuri care nu se mai spărgeau atît de ușor ca discurile standardizate ale profesorului din film. Discurile noi și mai rezistente de 45 de turații (cele single de astăzi) se aflau pe piață încă din anul 1949, dar abia între 1954—1957, perioada de început a rock-and-roll-ului, ele au reușit să scoată definitiv de pe piață discurile vechi. Muzica nouă s-a impus autoritară, simultan cu o tehnică nouă. Elvis Presley și rock-ul aveau la dispoziție și televiziunea, lucru de care nici Benny Goodman, nici Frank Sinatra n-au beneficiat la începutul carierei lor. Situația nu era însă chiar atît de simplă. *Ed. Sullivan*, care se mîndrea cu programul său de televiziune dedicat „întregii familii, fiind întrebat ce părere are despre Elvis Presley, declarase fără să se gîndească prea mult : „Pentru mine, acest Elvis Presley nu înseamnă nimic. Nu l-aș introduce în programul meu nici chiar pe gratis !“ Da, chiar așa ! Dar cu o săptămînă mai tîrziu, Ed. Sullivan i-a oferit lui Elvis Presley suma de 17.000 de dolari ca să cînte într-un spectacol în care camera de luat vederi îl încadra numai de la mijloc în sus, ca să nu se observe cît de provocator își unduia șoldurile. Ca și Sam Phillips, și Ed. Sullivan știa bine de ce făcea toate acestea, deși în acest caz situația era inversă. Dacă în anii jazzului și în perioada swing-ului confruntarea dintre generații a produs o adevărată furtună, odată cu apariția rock-ului, pe scena muzicală s-a declanșat un uragn în toată regula.

Expresivitatea plastică a interpretării lui Elvis Presley era pe bună dreptate cenzurată, după opinia unor critici muzicali de la cele mai respectabile reviste. Astfel, într-o cronică dedicată lui Elvis Presley se putea afla că vestitul cîntăreț „nu știe să fredoneze nici măcar trei note și vrea să compenseze această lipsă prin niște mișcări îngrozitoare, pur și simplu destrăbălate și cu o intenție ușor sesizabilă, asemănătoare dansului nupțial al triburilor primitive.“ Sau : „Este, fără îndoială, un tînăr vulgar și fără talent. De la el pleacă o singură cale, cea care duce spre obscenitate, ceea ce este absolut inadmisibil și totodată ilegal.“

Cei care îl condamnau atît de vehement pe Elvis Presley, cu greu ar fi putut bănui că peste douăzeci de ani un respectabil pedagog muzical, specialist în bel-canto îl va introduce pe lista cîntăreților care se puteau compara numai cu marile stele de operă.

Sigur că nu aveau cum să bănuiască acest lucru, mai ales că această categorie de oameni făcea parte din generația celor care cumpărau mașini și nu motociclete, și indignarea lor fusese foarte plăcut surprinsă de un negustor de mașini vechi din orașul Cincinnati care-și pusese în vitrină un afiș cu următorul text reclamă : „NE LUĂM ANGAJAMENTUL CA ÎN PREZENȚA DUMNEAVOASTRĂ SĂ SPARGEM 50 DE DISCURI CU ELVIS PRESLEY DACĂ VEȚI CUMPĂRA O MAȘINĂ DE LA MAGAZINUL NOSTRU !“ Se spune că în ziua aceea au fost vîndute cinci mașini, record care nu a mai fost atins multă vreme.

În limba engleză există un proverb foarte înțelept : „Dacă nu-i poți învinge, treci de partea lor“. Și industria muzicală receptivă la

asemenea sfaturi înțelepte, în momentul cînd s-a convins că nu va fi chiar atît de ușor să renunțe la rock-and-roll, a început să lanseze stele tinere din niște băieței speriați care, într-adevăr, nu știau să fredoneze nici trei note măcar. La fel și televiziunea a conceput sub conducerea disk-jockeyului *Dick Clark* un program propriu intitulat *Estrada americană* în care dansau, după muzica imprimată pe discuri, tineri îmbrăcați în haine elegante, în loc de tricouri sau pulovere, la fel și fetele arborau toalete strălucitoare, în loc de blugi. Cînd Elvis Presley s-a întors din armată, unde fiind trecut prin filtrul stilistic al disciplinei militare devenise un tînăr disciplinat dat ca exemplu pentru comportarea sa, a început să joace în filme produse la Hollywood, unde numai din cînd în cînd mai reamintea de autentica sa forță spontană.

La sfîrșitul anilor '50, rock-ul „gimnazial" era tot așa de anemic ca și topul preliminar apariției sale, și pentru a se regenera, el a fost ajutat de impulsul primit tocmai din Anglia. Totuși, ceva din ceea ce a adus rock-ul a continuat să rămînă la fel de puternic ca și la început. El a destrămat monopolul a 6 companii de discuri și a deschis porțile firmelor independente care au reușit să surprindă la momentul oportun gusturile unei minorități care nu fusese luată în seamă. De asemenea, a împins cu încă un pas înainte ofensiva spirituală declanșată în mod spontan cu un obiectiv bine determinat și anume înțelegerea substanței autentice a culturii negrilor, sporind în același timp capacitatea muzicii ușoare de a fi purtătoarea de cuvînt a mișcării generațiilor care și-au dovedit ulterior importanța lor socială. Tot rock-ul a contribuit și la afirmarea tinerilor încă de la o vîrstă destul de fragedă prin ocuparea unor locuri importante în tehnologia mondială a muzicii ușoare. Este indiscutabil că muzica ușoară contemporană își are rădăcinile primordiale în jazz, dar epoca sa modernă a început odată cu irezistibila fascinație a rock-and-roll-ului, de unde a fost catapultat pe toate meridianele lumii, pe o traiectorie inimaginabilă mai înainte, într-un impact categoric cu spiritul lumii contemporane a cărui plenipotență și-a asumat-o cu toată răspunderea.

ILUZIILE POPORULUI WOODSTOCK

„Niciodată n-am văzut așa ceva ! — declara polițistul cu nr. 1023 care se afla la circa 10 mile de *White Lake* — de sus, din avion, totul părea o imensă caracatiță !"

Da, chiar așa a și fost, și brațele acestei caracatițe uriașe au început să se îngroașe de la 15 august 1969, într-un mod miraculos, în direcția celor 200 de hectare ale unui cîmp cu lucernă numit *Woodstock*. Sub acest nume a intrat în istorie întîmplarea de față.

Scanned with OKEN Scanner

Evenimentul despre care este vorba a fost un festival intitulat „Trei zile de pace și muzică" ce se organizase la sfîrșitul unei săptămîni. Acest festival a reprezentat apogeul epocii în care s-a crezut că muzica rock a depășit prin însemnătatea sa domeniul artei alăturîndu-se noului fenomen denumit de presa americană „revoluția culturală". Festivalul respectiv fusese organizat de patru persoane, nici una dintre ele nedepășind vîrsta de 26 de ani. Doi dintre organizatori proveneau din familii bogate de comercianți, deci avuseseră posibilitatea să investească bani pentru acoperirea cheltuielilor de organizare. După toate calculele făcute, se preconizase că vor fi 60.000 de participanți. Nimeni nu bănuise că admiratorii cei mai fanatici își vor instala corturile, pe pajiștea unde urma să se desfășoare festivalul, cu o săptămînă mai înainte de începerea programelor anunțate. Încă din ziua de vineri la prînz, coloanele de mașini au început să se deplaseze cu 10 km în cinci ore, iar în cele din urmă, șoferii și-au abandonat mașinile pe șosele, ultimii 10 sau 20 de km, urmînd să fie parcurși pe jos. Și nimeni n-a bănuit că circulația va fi urmărită de helicopterele poliției incapabile să mai intervină pentru a face ordine. Și nimeni n-a putut să prevadă furtuna care a izbucnit în noaptea de vineri spre sîmbătă, transformînd tot cîmpul de lucernă și împrejurimile sale într-o mocirlă prin care nu se mai putea pătrunde. Și nici în visurile lor cele mai optimiste, organizatorii festivalului nu au putut presupune că, pînă la urmă, pe această pajiște se vor înghesui o jumătate de milion de oameni, iar trei sferturi de milion vor fi nevoiți să se întoarcă, după ce s-au convins că într-adevăr nu se mai poate înainta în nici un chip.

Față de această situație, nici nu mai este semnificativ să știm cine a participat la festival, dar au fost prezenți reprezentanții cei mai de seamă ai muzicii ușoare mondiale, din acele vremuri și anume : *Joan Baez, Arl Guthrie, Santana, Joe Cocker, Ten Years After, Jefferson, Airplane, Janis Joplin, Jimi Hendrix* și instrumentistul indian *Ravni Shankara* care a fost declarat în același an personalitatea nr. 1 a muzicii ușoare. Mai importantă este însă evoluția premergătoare a fenomenului Woodstock. De la jumătatea anilor '60 totul începuse să fiarbă în America, mai mult ca oricînd. Mai ales în rîndul tinerei generații, războiul din Vietnam a fost cel mai nepopular război în care s-a angajat vreodată America. La fel de nepopulare deveniseră și idealurile modului de viață american, formele convenționale de educație ca și cariera îmbrățișată numai cu scopul asigurării unei bune stări materiale în mijlocul societății de consum. Și tot ce ieșea din sfera acestor idealuri reprezenta un punct de atracție pentru majoritatea tineretului. Împotriva tradiționalului vis american, tinerii își plasau visul lor personal bazat mai degrabă pe tăgăduirea a tot ce propaga societatea „cumsecade" decît temelia unui program constructiv. A pleca de la școală sau de la serviciu, însemna să abandonezi rigorile angrenajului social care îl modelează pe om și fac din el un membru docil ce aparține unei mase ce se lasă condusă, dirijată ca o marionetă, fiind lipsită de voință proprie. Și un stimulent ideal pentru a realiza o asemenea desprindere din magma socială clocotitoare, de leșie capabilă să dizolve și cele mai nobile structuri originale, era muzica ușoară. Era deci firesc ca această muzică să scandalizeze prin provocările ei pe toți cei care făceau parte din masa

Scanned with OKEN Scanner

amorfă de individualități fără identitate certă. Sub acest climat, beatles-ii au devenit simbolul iresponsabilității tinerești ce nimicea toate convențiile. *Bob Dylan*, la rîndul său, a răsturnat legile sacre ale *show-business*-ului atunci cînd a dovedit că se poate cînta despre lucruri deosebit de importante și cu toate acestea să obții un mare succes.

Noile formații rock s-au constituit direct din mijlocul tovarășilor de generație și au rămas unite cu aceștia și atunci cînd au obținut succes. Pentru această generație, muzica reprezenta un component de bază al vieții tuturor membrilor săi. La concertele organizate sub cerul liber, unde se putea intra fără bilet, se serveau fructe și se ofereau flori politiștilor uimiți care nu pricepeau nimic din tot ce se petrecea în jurul lor, tinerii simțeau că visul lor nou despre o lume plină de lumina dragostei, cu șiraguri de mărgelute, fără violențe, acest vis devenea realitate. Și erau convinși că pentru realizarea integrală a acestui vis, adevărată himeră în fond, era de ajuns numai *să vrei !*

După succesul uluitor al primului festival din Monterey din anul 1967, unde s-au lansat spre glorie Janis Joplin și Jimi Hendrik, festivalurile mamut au început să se înmulțească, iar Woodstock-ul a constituit, în suita acestora, punctul lor culminant. Relatările despre festivalul Woodstock par de domeniul fanteziei. Celui ce nu făcea parte din „populația Woodstock" i-a fost extrem de greu să înțeleagă ce i-a entuziasmat așa de mult pe cei peste o jumătate de milion de tineri de au putut să stea în mijlocul unei mlaștini enorme, în răcoarea serilor și a nopților din împrejurimile munților, fără apă potabilă, fiind nevoiți să aștepte ore întregi la coadă pentru o coca-cola caldă sau un sandviș rece. Cu toate acestea, redactorul revistei cehe „Kvety", Milos Skalka, atunci prezent la festival, amintindu-și astăzi, susține că „au fost trei zile minunate dedicate păcii, prieteniei, muzicii deosebit de valoroase, dragostei, umorului și relaxării". Desigur, „o muzică deosebit de valoroasă" poate să unească o jumătate de milion de tineri care nu sînt mulțumiți de starea de fapt a lumii în care trăiesc, dar ei singuri nu pot să schimbe această situație.

Din presupunerile optimiste că festivalul a însemnat actul de naștere al „poporului Woodstock" și moartea dinozaurului american, nu după mult timp a rămas numai gustul de pelin amar al naivității tinerilor. Cu patru luni mai tîrziu, a avut loc la Altamont, în California, alt concert gigant, tot cu intrarea liberă, pentru 300.000 de spectatori. Scopul acestui festival era puțin mai prozaic : urma să se încheie ultimile secvențe ale filmului american despre turneul formației *Rolling Stones*. Organizatorii festivalului chemaseră oamenii de ordine cunoscuți sub numele de „Îngerii iadului". Aceștia au început să brutalizeze publicul și au mers pînă acolo că chiar în fața podiumului au înjunghiat un tînăr negru în vîrstă de 18 ani. Revista „Rolling Stones" a publicat un articol critic în care se spunea printre altele că „Altamont a fost rezultatul unui egoism diabolic, al unei false propagande, al incapacității, al manipulării banilor și al unei lipse elementare de umanitate, cauza principală din care au izvorît toate celelalte". Și scriitorul maghiar Tibor Dery a încercat să zugrăvească atmosfera acestei întîmplări în viziunea sa poetică, într-o carte intitulată *Reportaje imaginare despre festivalul american al muzicii pop*. În cartea sa, Tibor Dery spune că „lumii îi dă tîrcoale o

sperietoare cu instincte ciuntite și cu mintea și mai ciuntită, care nu-i în stare să ajungă la o înțelegere justă și din această cauză ne subminează toate intențiile noastre bune. De aceea, este întemeiată întrebarea : „Sîntem într-adevăr incapabili de orice acțiune ? Fiecare inițiativă de-a noastră să fie sortită unui eșec lamentabil ? Orice germene bun este sufocat ? Orice idee valoroasă este jupuită ? Orice speranță tînără, al cărei prim surîs de nou născut ne umplea atît de mult sufletul de fericire, este sortită să-și piardă la bătrînețe dinții, părul și mintea ?“

Unele simboluri ale muzicii noi nu au mai atins însă vîrsta la care să-și piardă dinții și părul. *Janis Joplin, Jimi Hendrix* și *Brian Jones* au murit din cauza epuizării totale, în jurul vîrstei de 27 de ani. Dar și „poporul Woodstock“-ului și-a avut victimele sale. La mijlocul anilor '70, reprezentanții viitoarei generații vorbeau deja despre predecesorii lor ca despre niște găgăuți naivi care nu s-au dezmeticit încă din iluziile lor pierdute. Dar cu toate că tinerii au învățat că muzica singură nu poate schimba lumea, nu trebuie totuși să uităm puterea ei enormă de a uni sentimentele și ideile oamenilor. Și în acest sens, pentru prima oară în istoria muzicii ușoare, lecția dată de „poporul Woodstock“ a demonstrat cît de largi sînt posibilitățile muzicii atunci cînd steaua ei se înscrie pe orbita marilor adevăruri ale vieții.

O PRIVIRE ÎN TRECUT DIN PERSPECTIVA PREZENTULUI

Către sfîrșitul anilor '70, cu ocazia „Zilelor jazzului din Praga“, publicul, care umpluse pînă la refuz sala „Lucerna“, aplauda cu frenezie „Orchestra pragheză sincopată“, care se întrecuse pe sine, dezlănțuind o adevărată vijelie sonoră, străbătută de tunete și fulgere, așa cum se întîmplă în zilele înalte de vară. Pianul și vioara se tînguiau în sincope tari, iar solistul cînta în stilul anilor de jazz. Prin intermediul popularului *Sving Kvartet*, în care cîntau și chitaristul *Ferdinand Havlik* și pianistul *Vladimir Klusak*, numeroși tineri, în vîrstă de douăzeci de ani, au putut auzi același gen de muzică practicat cîndva de cvartetul lui Benny Goodman. De asemenea, la un concert de Anul Nou, un grup de cîntăreți, printre care și *Pavel Havlik, Miko Valek* și *Pavel Dobek*, au interpretat cîntece din prima perioadă a rock-and-roll-ului. Și aici, printre spectatorii acestui concert se aflau destui care ascultau acest gen de muzică pentru prima dată, alături de cei care o cunoșteau și veniseră cu sentimentele nostalgice despre o perioadă trecută pe care o trăiseră din plin.

A doua ediție a „Concertului tineretului“ care a avut loc în luna iulie 1977 la Pezink, un oraș așezat pe crestele Carpaților albi, s-a trans-

Scanned with OKEN Scanner

format într-un spectacol gigant desfășurat sub cerul liber unde doar o parte din public stătea pe bănci, iar restul pe jos, într-un mare cerc și toți mișunau, vorbeau, se ridicau în picioare, alergau încoace și încolo, se jucau cu un pisoi rătăcit sau stăteau cîte o oră la coadă ca să-și cumpere o porție de pui la grătar, urmăreau avioanele care zburau peste culmile munților, își ungeau feliile de pîine cu pateu de ficat, căutau un loc de dormit, sau, într-un colț, rezemați de perete, cîntau acompaniați de chitară cu totul altă melodie decît cea care răsuna pe scenă.

Desigur că o parte din participanții la cea de-a doua ediție a „Concertului tineretului" cunoștea cîntecele lui *Jimi Hendrik, Joan Baez* sau ale altor invitați ai „Woodstock"-ului, mai ales că aceste cîntece apăruseră între timp și pe discurile Supraphon-ului. Problemele anilor de jazz cît și iluziile „poporului Woodstock" s-au mistuit în magma fierbinte a timpului, dar spre mirarea tuturor, muzica lor a continuat să fie prezentă.

Uite, undeva pe scena unui teatru muzical, într-un club muncitoresc sau în camera unui tînăr, stau în această clipă o sută cinzeci sau poate numai cinci oameni. Ei ascultă cu emoție discuri cu sintetizatoare care se tînguiesc într-una, cu sunete electronice ciudate în care sunetele stridente alternează cu momente de liniște întrerupte de tonurile transparente ale chitarei acustice. Generația noastră de azi ascultă muzica nouă ce povestește despre universul cosmic, despre fanteziile literaturii utopice, despre havuzul sentimental al tinereții, ale cărei idealuri vin în conflict cu realitatea lumii exterioare, despre miturile filosofiei orientale, într-un cuvînt, despre o realitate care mai înainte semăna cu fața ascunsă a lunii, dar acum pecețile de taină au fost smulse și omul și-a lăsat amprenta lui hotărîtoare chiar și pe cele mai intime procese care au loc în creuzetul existenței noastre sublunare. Și aici, în acest caz, va veni timpul cînd iluziile cu efemeridele lor singulare se vor separa de muzică, deoarece muzica nu dispare niciodată, rezistînd în fața asaltului pe care îl dă timpul ce nu admite nici o altă suveranitate decît cea a sa proprie, pe care și-o impune oricînd și oriunde. Muzica însă rezistă, și dacă fruntea suveranului nu este încununată de glorie, are destulă putere să i-o împletească din propria sa glorie și să i-o ofere, generoasă, caldă, plină de cea mai profundă omenie. Pentru că muzica a fost întotdeauna alături de noi, oamenii...

Scanned with OKEN Scanner

DRUMUL DE MIJLOC ESTE DE AUR

Drumul cel de aur, drumul de mijloc
e bătut, dar iarbă nu e-n jur de loc
au trecut măgarii pe aici odată
și flămînzi de iarbă, au păscut-o toată,
și un fir de iarbă, ultimul, sfrijit
vacile, văzîndu-l, l-au și înghițit !

(J. Ježek — J. Voskovec —
J. Werich. Drumul de mijloc este
cel de aur)

Scanned with OKEN Scanner

MUZICĂ NU NUMAI PENTRU BĂRBIERIT

Cîteodată acest gen de muzică lasă impresia că nu este bună pentru altceva. Șirul neîntrerupt de cîntece difuzate de diferite stații de radio sau prezentate la programele de varietăți ale televiziunii destul de frecvent au un aspect deplorabil, nu stîrnesc nici un interes și seamănă cu acele bucăți instrumentale în care textul este absolut de prisos. Criticii muzicali care primesc întreaga producție locală de discuri single, cînd au ajuns la cel de-al cincelea sau al șaselea cîntec, cad pradă unei apatii a simțurilor care-i anihilează datorită motivelor, sunetelor și genurilor muzicale ce se repetă continuu ca într-o stare hipnotică din care puțini interpreți sau compozitori izbutesc să se desprindă, diferențiindu-se de mediocritatea cea de toate zilele. Acest fapt este inevitabil și, în același timp, de neînțeles. Curentul principal, cum i se mai spune muzicii pop, constituie pîinea cea de toate zilele a muzicii ușoare. Ea nu este numai o invenție a celor dornici de profit, ci o consecință a unei nevoi obiective a societății. Imensa majoritate a populației s-a obișnuit ca în perioada civilizației industriale și a proliferării mijloacelor de comunicare, o parte însemnată a vieții fiecăruia să fie acompaniată de muzică. Este posibil ca în acest context social muzica să nu mai reprezinte un mod de a-ți petrece timpul liber, ci un element firesc al mediului de viață cotidian. Atenția acordată acestui „acompaniament" indispensabil al vieții cunoaște o paletă foarte largă și variază între ascultarea apatică a unei melodii care-și pierde repede conturul, trăirea intensă a muzicii, și un sentiment plin de dragoste, chiar de pătimașă posesiune față de cîntărețul preferat, pînă la contopirea totală cu textul cîntecului. Mai trebuie avut în vedere și faptul că modul de producție al acestor cîntece este foarte diferit. Uneori, ele se nasc pe bandă rulantă, asemenea mărfurilor standardizate fabricate în serie sub impulsul cererii constante, alteori, aceste cîntece sînt rodul unei necesități creatoare care pune stăpînire pe întreaga ființă, și la un moment dat se manifestă ca un imperativ categoric, atunci cînd autorul simte nevoia să exprime prin cuvinte sau prin muzică un anumit lucru și numai acela și nu altul. Se poate însă întîmpla ca modul de creație să nu fie întotdeauna hotărîtor pentru calitatea cîntecelor. Din rutina obișnuită a unui profesionist blazat în care nici nu știi dacă mai arde focul sacru, poate să ia ființă diamantul strălucitor al unui cîntec excepțional, în timp ce efortul cel mai sincer depus într-un moment de mare tensiune spirituală poate să dea naștere la un adevărat dezastru. Bineînțeles, procesul poate să fie și invers. Curentul principal al cîntecelor de muzică ușoară reprezintă fluviul cel mai larg în care se revarsă temele diferitelor izvoare lăturalnice și tocmai de aceea

Scanned with OKEN Scanner

destul de rar și-a constituit o formă a sa proprie. Este adevărat că primește destul de des impulsuri înviorătoare de la vecinii săi mai bine inspirați dar, imediat, aceste impulsuri sînt modificate, acomodate cu noile exigențe, neutralizate și eliberate de tot ce ar putea provoca sau irita pe cineva. Intrușii care vin să-i tulbure liniștea, trec printr-o adevărată maieutică regeneratoare, încît pînă la urmă se transformă în niște vizitatori blînzi, pieptănați și dichisiți, așa de bine, încît nimeni n-ar mai putea să spună că nu fac parte din „sacra familie". În fond, ei nu supără pe nimeni, dar nici nu prea sînt luați în seamă în mod deosebit. Cu toate acestea, marea familie de milioane de oameni nu se află într-o situație chiar atît de disperată. Chiar dacă aici va prospera întotdeauna mediocritatea și, împreună cu aceasta, jalnica submediocritate, totuși, în fiecare etapă, se va naște un cîntec care se va ridica deasupra tuturor ca o coloană de aur, se va afirma un compozitor sau un cîntăreț care se va desprinde de această masă amorfă, pentru un timp sau pentru totdeauna. Căci tocmai într-un asemenea deșert plat, fără nici o oază dătătoare de viață, se nasc mereu și mereu, cu puterea unei legități inexorabile, bucăți muzicale de excepție ce se integrează în limitele necesare și corespund exigențelor curentului principal. Aceste bucăți sînt accesibile publicului foarte larg, fără nici un fel de probleme, mai cu seamă că în unele din aceste mici bijuterii muzicale strălucește o rază de măiestrie. Și tocmai prin aceste creații unice ne vom putea legitima direcția cercetărilor noastre, cu scopul de a acorda atenția cuvenită curentului principal, ca unei matrici stilistice regeneratoare.

CORCITURILE PE DRUMUL GLORIEI

Noțiunea de curentul principal al cîntecelor este destul de vagă, mai ales pentru muzica ușoară care este extrem de variată, ca de altfel și publicul său. Dar într-un anumit sens, fiecare gen de muzică ușoară își are curentul său principal : rock-ul, country sau blues-ul nu se impun atenției prin particularitățile lor de toate zilele, dar au și proeminențele lor elevate care ies mult în evidență din masa amorfă a mediocrității. Dar curentul lor principal se adresează unui grup restrîns de ascultători înzestrați cu anumite calități care-i diferențiază de restul publicului. Aceste grupuri restrînse sînt cîteodată foarte dinamice și se caracterizează printr-o inițiativă bogată, tocmai datorită faptului că se preocupă într-un mod intensiv și temeinic de muzica lor predilectă.

Curentul principal de muzică ușoară se află într-o situație care-l particularizează. Interesul pentru el nu este atît de activ și de profund,

Scanned with OKEN Scanner

dar el știe să-și aprecieze publicul ca pe o creație proprie de care răspunde integral. Paradele șlagărelor și topurile discurilor care se vînd cel mai bine, sînt de obicei cea mai adecvată reflectare a acestui curent principal. O imagine edificatoare. Compozitorii, cîntăreții și formațiile muzicale care își cuceresc succesele în acest domeniu cunosc bine cercul de ascultători care constituie în fond cutia lor de rezonanță și, de aceea, năzuința lor cea mai înaltă este de a cînta în așa fel ca să le poată satisface toate preferințele. Numai că, uneori, într-unul din curentele lăturalnice specializate într-un anume gen, apare un talent (un cîntec sau numai o înregistrare) atît de extraordinar încît trece peste granițele publicului său obișnuit și, triumfător, pătrunde în curentul principal. De pildă, un cîntăreț de jazz începe să cînte la un moment dat și, spre mirarea lui, constată că muzica sa place nu numai admiratorilor de jazz, ci și publicului larg. La fel, un cîntăreț de muzică folk atinge culmile succesului cu un cîntec pe care-l vor fredona nu numai cei cărora le place acest gen de muzică. Este firesc să fie așa! Din zăcămintele aurifere ale muzicii populare sau ale muzicii country poate să țîșnească o melodie care va deveni repede un șlagăr. Cu toate acestea, în terminologia de specialitate, acest fenomen este cunoscut sub numele de *corcitură*. În această direcție, principiul *„Cîte limbi cunoști, de atîtea ori ești om"* poate fi aplicat și în cadrul muzicii ușoare, dar formulat altfel : *„Cu cît un cîntec place mai multor genuri de ascultători, cu atît mai mult îi sporesc șansele de a deveni șlagăr"*.

•

Din rîndul corciturilor poate să facă parte un singur cîntec sau o singură înregistrare. Dar se întîmplă deseori ca un cîntăreț să reușească o asemenea performanță, adică să se fixeze definitiv în curentul principal, fapt care-l determină să încerce mereu să-și repete succesul. Și reușește. În cazul acesta, se poate spune că, dacă ceea ce prima dată a fost rezultatul hazardului sau al unei idei fericite, lucrul acesta se poate transforma cu timpul într-un proces conștient.

În curentul principal de astăzi există un șir întreg de interpreți care prin forțele lor proprii au depășit limitele stilului de muzică specializat căruia intenționau să i se dedice. Printre aceștia putem menționa pe *Louis Armstrong* și pe *Ella Fitzgerald* care nu sînt îndrăgiți numai de iubitorii jazzului. De asemenea, îi mai putem menționa pe *Ray Charles*, pe care nu-l ascultă numai fanaticii ritm-and-blues-ului sau ai soul-ului, *Johnny Cash*, care nu mai aparține în exclusivitate muzicii country, *Gilbert Becaud*, care și el a depășit granițele șansonetei, după cum *Joan Baez*, în anumite perioade ale activității sale se bucură de un public mai larg decît cel strict definit de muzica folk. Acest fenomen are părțile lui luminoase, dar nu este lipsit nici de cele sumbre. Desigur, este un lucru demn de toată lauda cînd un anumit stil de muzică reușește să entuziasmeze un public cît mai diversificat ; nici un artist nu-și dorește altceva, și o caracteristică a muzicii ușoare din zilele noastre este tocmai faptul că ea înlesnește acest fenomen mult mai ușor și mai des, în comparație cu celelalte genuri muzicale. Dar tocmai în muzica ușoară, succesul poate fi un condiment periculos. Dorința de a

Scanned with OKEN Scanner

comunica direct cu un public cît mai numeros este un lucru firesc. Se pune însă întrebarea inevitabilă : Cu ce preț se poate cîștiga o asemenea victorie ? Ascultătorii care și-au dăruit inima unui cîntăreț încă din perioada cînd acesta nu devenise o stea pe cerul muzicii, deseori au sentimentul că după obținerea primelor mari succese, cîntărețul favorit devine altul, se distanțează de ei, supunîndu-se unor criterii de apreciere cu totul diferite de cele care l-au proiectat pe orbita stimei unanime. În mod obișnuit, stelele muzicii ușoare argumentează că tot ce fac, o fac exclusiv pentru publicul larg care, prin aplauzele și fidelitatea cu care-i întîmpină, aprobă corectitudinea acestui comportament din partea lor. Modul acesta de argumentare poate să fie expresia unei sincere convingeri, și cu toate acestea să cocheteze și cu demagogia. Sigur că dacă se observă această cochetărie cu demagogia nu este bine, ba devine chiar primejdios. A sări în timpul mersului dintr-un tren care se îndreaptă cu viteză spre succese tot mai mari, reprezintă în muzica ușoară un lucru care poate să te coste foarte mult, dacă nu chiar totul. Asemenea drumului de fier, tot așa și drumul muzicii ușoare și cel al concursurilor de șlagăre, cunoaște etape în care viteza se accelerează într-un mod periculos. Și atunci trebuie respectate măsurile de prevedere pe tot timpul călătoriei, spre succesul artei, mai ales după ce l-au parcurs în bune condiții și pe cel al artei succesului.

E NEVOIE DE O VOCE CA UN CLOPOT ?

Muzicienii povestesc o anecdotă despre un ofițer care, în timpul războiului, își îndemna ostașii la atac : „Înainte, băieți, înainte asupra dușmanului. Uraaa !“ Dar nimeni nu făcea nici o mișcare. Dezamăgit, dar cu vocea puțin mai înaltă, tînărul ofițer și-a îndemnat din nou la atac ostașii : „Înainteee, înainteee, salt asupra dușmanului. Înainte ! Uraa !“ După acest al doilea apel și mai tunător, însă tot fără urmări, de undeva, dintr-un colț de tranșee, se auzi o voce plină de admirație : „Ah, ce glas minunat !“

Unde în altă parte a lumii noastre am putea situa acțiunea acestei anecdote decît în Italia, țara care a dat omenirii atîtea voci frumoase și puternice, dar și arta de a ști să le pui în valoare ! Pornind din Italia, tehnica bel-canto-ului a devenit un element de bază al modului de a cînta, de a cînta frumos. Încă din primii zece ani ai secolului nostru, frumusețea vocii, precum și tehnica interpretativă în stilul școlii italiene erau condiții esențiale pentru înregistrarea cîntecelor ce se situau pe atunci în cadrul muzicii ușoare. În Europa domnea opereta, care nu era altceva decît o operă mai restrînsă, dar nu prea tîrziu s-a

Scanned with OKEN Scanner

înregistrat în viața muzicală marea cotitură. Dezvoltarea tehnologică a adus microfonul care nu pretindea neapărat o voce de mare amplitudine. Cîntărețul nu mai trebuia să facă față marilor săli de concerte sau de teatru. El putea să cînte chiar și în șoaptă și totuși sala întreagă îl putea auzi și îl auzea așa de bine încît fiecare spectator avea impresia că interpretul cînta numai pentru el. Astfel, pe lîngă modul clasic de interpretare s-a putut impune atenției, fără prea mari dificultăți, o interpretare mai subtilă, deoarece, cu ajutorul microfonului, cîntărețul putea să descopere și să accentueze noi și mai semnificative nuanțe ale textului, dezvăluindu-i acele unde ideatice încărcate de misterul de care sînt străbătute întotdeauna marile confidențe sentimentale. Registrul interpretării și al expresivității a cunoscut asemenea modificări în toate domeniile artei unde s-a folosit microfonul. În anii '30, cîntau pe scenele din Cehoslovacia, printre alții, *Jara Pospil* și *Voscovek* și *Werlich*. Primul dintre aceștia provenea din tradiția interpretării clasice, iar ceilalți doi practicau modul de interpretare modern, punînd accentul mai mult pe elementul artistic. Cu timpul, cel de-al doilea mod s-a afirmat tot mai mult în domeniul muzicii ușoare. Capacitatea de expresie, polivalența sa proteică, plastica ritmică și exuberanța cizelată a mișcării în scenă au devenit mai importante decît vocea. De pildă, la *Charles Aznavour*, căruia i s-a spus la începutul carierei sale că vocea sa ar fi bună numai pentru interpretarea unui rol de comic mut unde chintesența elementelor artistice îi domină vocea cu o autoritate absolută. I-o domină sau i-o pun și mai mult în relief. Astăzi nimeni nu se mai îndoiește de faptul că Charles Aznavour este unul dintre marii cîntăreți ai muzicii ușoare contemporane. Și aceleași exemple pot fi întîlnite și în muzica de jazz, precum și în tradiția afro-americană. Timbrul vocal aspru și răgușit, parcă trecut prin pîslă, al lui *Louis Armstrong*, este contrariul a ceea ce tradiția europeană considera o voce frumoasă. Cu toate acestea, milioane de ascultători au putut descoperi în vocea lui Louis Armstrong o vibrație de valoare artistică indiscutabilă, o sensibilitate care învăluie și dezvăluie în același timp cel mai autentic univers de confidențe umane.

Idealul de frumusețe a suferit modificări importante și în Europa, ca urmare a influenței afro-americane, și același lucru se poate afirma și cu privire la tehnica interpretativă. Numeroși cîntăreți de culoare cîntau într-un mod considerat de-a dreptul dăunător din punctul de vedere al tehnicii europene. Ei forțau registrul muzical în așa măsură, încît rezultatul ce se obținea semăna mai de grabă cu un țipăt decît cu un cîntec (nu din întîmplare se vorbește încă de un așa-zis *blues-țipat*). În vocea acestor interpreți de culoare se distingea efortul și solicitarea necontenită, însă efectul dramatic și artistic al unei astfel de interpretări se află în afara oricărei îndoieli. Acestea sînt procedeele care au luat ființă în cadrul altor stiluri ale muzicii ușoare diferite de curentul ei principal, dar care exercită o influență continuă asupra acestuia. Sînt cîntece pe care nu ni le putem închipui fără acele tonuri răgușite și fără acea forțare emoțională a anumitor pasaje cheie, fără acel patos structural și acea aură vizionară care le particularizează, dîndu-le nota specifică.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru cîntăreții începători este și astăzi valabil punctul de vedere că ajutorul unui pedagog cu experiență îi poate scuti de numeroase neplăceri și dificultăți ; el îi poate învăța să cînte cu ușurință, fără eforturi epuizante, ajutîndu-i în același timp să-și menajeze vocea în așa fel încît ea să reziste cît mai mult, fără să-și piardă prospețimea sonoră. Trebuie avut în vedere că influența artistică a modului de interpretare a unui cîntec de muzică ușoară, ponderea sa nu mai depind de mult de puterea vocii și de tehnica interpretării clasice a acestui cîntec. Interpretului de muzică ușoară nu i se mai cere astăzi în mod deosebit să știe *cum* să cînte. Mai mult este apreciată personalitatea artistică a interpretului, personalitate complexă, polivalentă, capabilă să convingă prin întocmirea repertoriului, delimitarea stilistică, prin capacitatea de a interpreta un cîntec în așa fel încît ascultătorii să simtă nu numai muzica și textul, dar și sufletul vibrator al interpretului, natura lui inexprimabilă pe altă cale decît cea a muzicii. Atunci cînd acest lucru îi reușește unui cîntăreț, devine mai puțin important dacă are sau nu o voce ca un clopot, ci dacă posedă tehnica unei stele de operetă, a unui șansonetist sau a unui cîntăreț de blues.

CE IMPORTANȚĂ ARE TEXTUL

Cîntecul se compune dintr-o melodie și un text. Împreună, melodia și textul formează un tot indestructibil, chiar dacă uneori se acordă o importanță mai mare textului. Este și firesc să fie așa ! Doar cuvintele au o semnificație mai concretă decît tonurile, sensul cuvintelor putînd fi înțeles și definit mai exact. De aceea cuvintele trebuie să lase asupra ascultătorului o impresie cît mai profundă, de neșters. Din păcate, lucrurile nu stau chiar așa. O anchetă precisă ar putea arăta cîte cîntece sînt memorate de ascultători, în primul rînd după melodie, cîteodată după titlu sau refren, dar textul complet rămîne un mister de nepătruns. Vînzătoarele de la magazinele de discuri știu prea bine de cîte ori cei interesați cer discurile cu cîntecele lor preferate, fără să le știe exact titlurile sau indicîndu-le în mod eronat. Lucrul acesta îmi amintește că în manualele de geografie se afla următoarea frază cu litere mari : „Nu studia niciodată geografia fără să ai lîngă tine o hartă !“ Cred că la fel fiecare cîntec ar trebui însoțit de o frază cu următorul cuprins : „Să nu judeci niciodată textul fără a-l raporta la muzica pe care a inspirat-o !“ Se poate spune că muzica este costumul de gală al unui text, un costum creat în așa fel încît textul respectiv să se simtă liber, să nu-i împiedice mișcările și să-i scoată și mai mult în relief statura armonioasă. Trebuie însă menționat că în curentul prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipal, relația dintre text și melodie este destul de nestatornică. Sînt cîntece care se bazează în primul rînd pe text, dar sînt și cîntece unde textul este desconsiderat, el trebuie să vină pe scara de serviciu, ca lipsit de importanță sau, intenționat, fiind făcut ininteligibil, dintr-un amestec de tonuri și sunete unde dacă se poate distinge un singur cuvînt, care să spună ceva, sau o frază mai acătării, restul fiind mistuit în combustia muzicală cu o flacără albă care nu spune nici ea nimic. Neclaritatea textului poate fi provocată fie de o pronunție defectuoasă a cîntărețului, fie de mixajul defectuos al înregistrării, dar alteori ea este provocată cu bună intenție — vorba vine! — în așa fel, încît unele părți ale textului să fie mai puțin inteligibile decît restul.

O amplitudine la fel de largă poate fi întîlnită și în tematica textelor de cîntece, precum și în modul de prelucrare a acestor teme. O parte a cîntecelor servește și ca acompaniament de dans. Dansul reprezentînd ocazia întîlnirii dintre băieți și fete, tema principală a acestor cîntece a exprimat și va exprima mereu întreaga gamă de sentimente legate de acest prilej festiv, prietenia, dragostea, despărțirea și reîntoarcerea, sacrificiul și dezamăgirea, bucuria și suferința, într-un cuvînt, întregul evantai de lumini și umbre, de zori de zi și de amurguri de zile cu cer senin și nopți cu clar de lună, adică însăși realitatea în care ni se desfășoară viața! Această realitate nu mai poate fi schimbată, dar ea depinde foarte mult de modul în care sînt cîntate aceste teme etern umane. Și aici, se desfășoară o gamă de posibilități, de la rimele naive, care mai pot să reziste, cît de cît, prin transfuzia de sînge muzical, pînă la poemele care pot să facă față și fără muzica la orice demers critic, oricît de exigent, ca o poezie de calitate. Dar trebuie să avem în vedere că și rimele naive (în sensul de texte care cuprind versuri rimate) pot forma uneori, cu o muzică înaripată, un cîntec destul de bun, în timp ce o poezie excepțională, oricît ar fi de frumoasă, combinată cu o muzică necorespunzătoare își pierde orice valoare și se risipește în neant.

Dar cîntecele de astăzi nu cîntă numai dragostea. Cîntecul din zilele noastre poate vorbi despre orice. Nu există temă care să rămînă în afara acestui gen de muzică, bineînțeles prelucrată într-o formă corespunzătoare. (Această evoluție este mai ales rodul ultimelor două decenii și a influenței pe care a avut-o asupra curentului principal muzica folk.) Un singur lucru nu ar trebui să facă — oricît i s-ar părea la un moment dat de necesar — cîntecul de muzică ușoară: să-și dăscălească publicul, să-i dea lecții de pe o poziție de superioritate absolută, așa cum fac profesorii de morală care nu sînt ascultați de nimeni. Dacă va face o asemenea încercare, în majoritatea cazurilor, cîntecul de muzică ușoară — și nu numai el! — va fi sortit eșecului. Nimeni nu va dori să-l cînte și nimeni nu-l va asculta. Lecțiile muzicii ca și cele ale poeziei, ale picturii și sculpturii și ale artei, în general, au nevoie de un alt limbaj decît cel care vorbește „ex catedra" cu autoritate solemnă, învesmîntat în aforisme de circumstanță, dar atît de străvezii că prin ele se vede conturul formalismului de toate zilele,

Scanned with OKEN Scanner

lipsit de orice vibrație și, mai ales, de starea de grație prin care se impune arta cuvîntului. Și atunci, la ce bun ?

De asemenea, va trebui să acordăm puțină atenție și modului de alcătuire, sau dacă nu este prea mult, de creare a textelor. Curentul principal al muzicii ușoare cuprinde uneori textieri profesioniști ce stăpînesc perfect tehnica acestei profesiuni și care reușesc să prelucreze, într-un mod adecvat, orice temă și la un nivel literar superior. Într-adevăr, unele texte sînt dovezi incontestabile de virtuozitate a capacității tehnice a acestor, o, nu textieri, ci adevărați poeți, cînd sînt plini de idei ingenioase, novatoare, cînd spiritul lor respinge orice banalitate, chiar dacă aceasta le-ar aduce beneficii de ordin material și spiritual, economisindu-le fondul valutar de timp. Căci timpul este valuta forte a oricărui adevărat creator. Cîntecele care se realizează pe baza unor asemenea texte create într-un asemenea climat de responsabilitate trec repede în categoria *evergreen*-urilor, adică devin nemuritoare. Există însă și cazuri, sau chiar perioade întregi, cînd textele create își pierd din prospețime, rămînînd uneori din statura lor, altădată atît de impunătoare, numai sentimentul unei munci bine făcute, dar purtînd după ea o trenă de plictiseală sumbră. Și tocmai acesta este momentul cînd în prim-plan intră un alt mod de creație a textelor. Acesta pătrunde în curentul principal, de cele mai multe ori, din curentele paralele și mai bine delimitate, unde se impun mai eficient influențele ce vin de jos, din primordiile sociale. O formație de folk își are, de obicei, compozitorul, creatorul de texte și pe cel care aranjează muzica. Sînt și cazuri însă cînd toate acestea sînt rezultatul unei munci colective. În această privință cîntăreții de folk sînt independenți. Textele ce iau ființă în acest fel nu au forma cizelată a celor realizate de creatorii de texte profesioniști din cadrul curentului principal. Așternute pe hîrtie, aceste texte par stîngace, iar din punct de vedere literar, cu greu ar putea face față unui critic exigent. Dar ele se află adesea mult mai aproape de viață, de concepțiile și sentimentele autorilor care le-au purtat o vreme în ființa lor de unde le-au smuls într-o clipă de har ; vorbesc mai deschis, cu mai multă căldură decît creațiile prelucrate cu măiestrie, de către cei care se consideră specialiști în acest domeniu delicat al poeziei. Acest gen de texte își află un mediu doesebit de prielnic în noile curente afirmate sau în cele pe cale de afirmare. Cînd în curentul principal au pătruns pentru prima oară cîntecele în stil rock sau beat, era de neînchipuit ca textele lor să se exprime cu rafinamentul și strălucirea evergreen-urilor de swing, care, de fapt, ar fi slăbit mult efectul acestora. Publicul respectiv și-a dat seama imediat de acest lucru, iar criticii muzicali, numai după o anumită perioadă de timp, dar este posibil ca unii dintre ei să nu înțeleagă niciodată acest lucru elementar.

Scanned with OKEN Scanner

PE DRUMURILE CÎNTECULUI

Dacă ne vom angaja să parcurgem drumurile cîntecului, chiar de la începutul secolului XX, vom observa mai întîi de cîte ori s-a modificat forma cîntecului de muzică ușoară de-a lungul anilor și, bineînțeles, nici conținutul său n-a rămas indiferent față de toate aceste schimbări. Dar pentru a înțelege bine dialectica acestor salturi și asalturi de la o formă la alta, să începem cu... începutul !

În primii zece ani, cîntecul de muzică ușoară era „cîntat" pur și simplu, atît în cîrciumi, cît și în cabarete, săli de varietăți, șantane sau în saloanele burgheziei, fiind acompaniat de pian. Cu puțin timp înainte de izbucnirea primului război mondial, pe teritoriul vast al muzicii europene a pătruns cea dintîi invazie de dansuri moderne însoțită de coloana de ritmuri afro-americane, precum și de detașamentele mai restrînse ale altor elemente expresive. Sincopele și modificările de voce erau la început rigide și stinghereau, dar cu trecerea timpului au devenit tot mai maleabile și mai suple, iar cîntecul de muzică ușoară s-a transformat tot mai mult în acompaniament pentru dans. În perioada anilor '30, acest tip de cîntec a atins forma sa cea mai perfectă. Perioada swing-ului a adus cu sine un echilibru excepțional între mijloacele jazzului și precizia și rafinamentul muzicii europene. În această perioadă au apărut cele mai multe șlagăre-evergreen care sînt cîntate și astăzi. Aceasta a fost fără îndoială una dintre cele mai înfloritoare etape ale muzicii ușoare, etapa ei de avînt romantic.

Curentul principal avea cel puțin un caracter cît de cît unitar. Curentele „laterale", așa cum erau rhytm-and-blues-ul sau muzica denumită country, începuseră și ele să se dezvolte și să cucerească noi poziții, dar se bucurau de un public destul de restrîns. Cîntăreții „obișnuiți" se inspirau din aceste curente, dar cu multă precauție, rămînînd mai departe pe terenul propriu unde domnea profesionalismul verificat și rutinat. În anii '50, după scurgerea a două decenii de la perioada de înflorire maximă, cînd se constituise așa dar forma ei ce părea turnată în bronz, această formă a fost serios zguduită. În împărăția civilizată a cîntecelor de muzică ușoară, îngrijite, purtîndu-și silueta suavă printre oamenii care le aplaudau oriunde și oricînd, au început să năvălească barbarii, constituiți în organisme perfecte, din țările învecinate. Cel dintîi semnal de atac a fost dat de intrarea în scenă a rock-and-roll-ului. Cîntăreții de tipul lui *Frank Sinatra* își mai păstrau încă vechile poziții mai ales în rîndurile generației vechi și a celei de mijloc, dar publicul tînăr s-a pus în mișcare în unanimitate odată cu noul val. Moștenitorul lui Frank Sinatra a devenit *Elvis Presley*, iar după el au venit cei din beatles. Aceștia s-au situat umăr lîngă umăr, aripă lîngă aripă, pe

primul plan. Ei interpretau cîntece de creație proprie, îndeplinind aceeași funcție ca evergreen-urile din vremea swing-ului.

Anii '60 au adus o îmbogățire a curentului principal prin cele două părți componente ale rock-and-roll-ului : rhytm-and-blues-ul negrilor și country. Atît în topuri, cît și în preferințele publicului larg pătrundeau tot mai multe înregistrări ale unor formații, ca *The Supremes*, sau ale unor cîntăreți ca *Aretha Franklin* sau *Otis Redding*. Aceștia aveau popularitatea reprezentanților de seamă ai curentului principal, a seniorilor muzicali, cu toate că nu se încadraseră în perimetrul său teritorial. Abia începutul anilor '70 a adus odată cu apariția unor curente paralele și o tendință spre noi și liniștitoare sinteze. Muzica rock a devenit pentru publicul larg la fel de acceptabilă și de obișnuită ca și swing-ul în urmă cu patruzeci de ani. Noii cîntăreți își culegeau în mod cît se poate de firesc cîntecele din muzica rock, country, soul sau folk, fără să aparțină în exclusivitate unuia sau altuia din aceste curente.

Această perioadă a zguduit în mod simțitor rutina profesională care părea atît de bine fundamentată și de sigură pe sine în anii swing-ului. Apariția rock-and-roll-ului, apoi a rhytm-and-blues-ului și a soul-ului, fără îndoială, a însemnat renunțarea la rafinamentul formal al swing-ului, dar a marcat de asemenea începerea unei perioade de stagnare predominantă care și-a pus pecetea pe acest moment muzical. În această perioadă, cîntăreții amatori care au invadat scena nu exprimau în cîntecele lor nici o judecată de valoare asupra modului de existență și mai ales nici nu se gîndeau să pronunțe vreo sentință în procesul în care, în fond, și ei erau implicați, deoarece, în majoritatea cazurilor, nici ei nu știau ce să facă și cîntau așa după cum îi tăia capul. În cîntecele Beatlesilor sau în cele ale lui *Bob Dylan* se putea găsi o avalanșă de mijloace interpretative pe care profesioniștii le-ar fi putut găsi incoerente sau pur și simplu imposibile. Dar s-a dovedit destul de repede că aceste mijloace interpretative nu numai că erau posibile, dar și de o perfectă corectitudine. Și după ce s-a consumat și această perioadă, totul a devenit cu putință.

Astăzi, muzica ușoară are la dispoziție o gamă de manifestări bine conturate, cu o individualitate proprie. Ea poate fi nu numai acompaniament pentru dans, ci mai frecvent este ascultată și cîntată „activ", cu participarea spontană a publicului. În ceea ce privește structura ei intimă, muzica ușoară poate să aibă o formă desăvîrșită, dar poate să fie și o simplă notare a unei compoziții spontane, uneori o simplă improvizație care nici nu poate să fie transcrisă pe note. Dacă am face o comparație a partiturilor unui cîntec din zilele noastre cu cele ale unuia de acum două decenii, am observa la cele dintîi o dificultate mult mai mare a părților ritmice. Sînt cîntece care, prin prelucrarea lor, nu se pot compara cu piesele muzicii simfonice și cu toate acestea sînt foarte populare, așa cum există altele care, în toate privințele, mărturisesc tiparul unei mărfi confecționate la banda rulantă fără să se poată legitima ca operă de creație originală. Cu toate acestea, ele conțin o urmă de personalitate ce nu poate fi definită și pentru care nu le putem exila din cetate. Bineînțeles, este vorba de acele cîntece care se ivesc din curentul principal cu statura lor proprie, ca bucăți ce merită să fie considerate drept valori muzicale certe.

Scanned with OKEN Scanner

Deoarece producția mondială a muzicii ușoare înregistrează an de an o impetuoasă dezvoltare impunîndu-se atenției generale, rezultă de aici, în mod logic, că tot an de an crește și cantitatea mărfurilor de larg consum care, cu toate că sînt indispensabile existenței umane, nu merită aceeași atenție ca operele care în plan axiologic sînt și rămîn inconfundabile. Numai că, și unele și altele, și-au cîștigat dreptul de cetate.

CINCI FONDATORI

1

AL. JOLSON (26.III.1886 — 23.X. 1956), datorită fardului, apărea pe scenă cu fața înnegrită, cu ochii măriți și cu buzele puternic colorate. Numai sub această înfățișare

apăreau artiștii albi pe scenele cabaretelor americane, în cea de-a doua jumătate a secolului trecut, o înfățișare inexplicabilă, la prima vedere, dar în felul acesta se încerca, pe lîngă o caricaturizare evidentă, și o imitare a modului de a cînta și de a se mișca și dansa al negrilor. Pe scena unui astfel de cabaret, înaintea primului război mondial, s-a bucurat și Al. Jolson de primele sale succese care l-au proiectat dintr-odată în altă condiție socială.

Inițial, Al. Jolson avusese alte ambiții. Dorise să devină cantor într-o sinagogă, pentru a-l continua pe tatăl său care fusese rabin, și de teama progromurilor emigrase împreună cu familia sa în America, plecînd din satul estonian Srednicka, în anul 1893, cînd Al. Jolson împlinise vîrsta de 7 ani și se numea *Asa Jolson*.

Al. Jolson face parte din acea generație de artiști care s-au format fără să urmeze vreo școală specială, cizelîndu-se în timpul întîlnirilor cu spectatorii care veneau să-i vadă pe cîntăreți la teatru sau la cabarete. Dar n-a fost numai atît. Încît de pe vremea aceea apăruseră microfonul, radioul,

discul, filmul sonor care au contribuit foarte mult la informarea și formarea lui Al. Jolson. El a intrat în istoria muzicii ca eroul principal al primului film sonor muzical intitulat *Cîntărețul de jazz*, care a rulat pe ecranele americane în anul 1927. După un an, în 1928, Al. Jolson a cîntat în filmul *Cîntărețul nerod*, nemuritorul *Sonny Boy* care se mai cîntă și astăzi, după mai bine de o jumătate de veac de la lansarea sa, înfiorîdu-ne cu volutele sale catifelate.

Pentru a-i omagia viața și arta interpretativă, în anii 1946 și 1949, s-au turnat la Holywood două filme despre Al. Jolson, dar în aceste filme artistul nu mai apărea, fiindu-i folosită numai vocea care i-a adus celebritatea.

Al. Jolson a fost cel dintîi cîntăreț renumit care, prin intermediul filmului, a fost văzut și auzit de milioane de spectatori. Cîntecul său plin de duioșie, despre mamă, se arcuia în spațiu, cuprinzător și tandru, răspîndind melancolia secolului trecut. El însă nu s-a putut obișnui niciodată cu microfonul, bizuindu-se exclusiv pe vocea sa înzestrată cu un timbru puternic și cu un registru capabil să cuprindă, dacă ar fi fost cazul, toate nuanțele vocii umane, dar și glasurile naturii surprinse în starea lor de grație. Extrem de exigent cu sine însuși, din modalitățile interpretative ale negrilor nu a împrumutat nimic altceva în afara vopselii cu care se dădea pe față, iar în unele cîntece ale sale cu ritm alert se puteau întrezări pe alocuri trăsături evidente ale muzicii viitoare. Din unele pasaje ale cîntecelor lui Al. Jolson, interpreți la fel de glorioși, ca *Bing Crosby* sau *Frank Sinatra*, au putut să învețe cîteva din marile adevăruri ale muzicii ușoare.

Al. Jolson a fost eroul incontestabil al unei perioade căreia i-au urmat schimbări structurale. Dar cu toate că modul de interpretare al lui Al. Jolson a fost destul de diferit de tot ceea ce a apărut ulterior, muzica sa fiind folosită și ca o trambulină, totuși rolul său de fondator al muzicii ușoare nu poate fi tăgăduit de nimeni.

*

Din generația lui Al. Jolson face parte și renumita cîntăreață *Sophia Tucker* (1884—1966), al cărei nume adevărat era *Sophia Kalish*. S-a născut în Polonia și a lucrat în anii tinereții sale ca ospătăriță cîntăreață în restaurantul tatălui său. Din această stare modestă, a urcat pe treptele succesului, devenind o mare stea a revistelor americane. Cel mai mare succes al său a fost cîntecul *Some of These Days* („Într-una din zile"), creat special pentru ea de compozitorul de culoare *Shelton Brooks* (1886—1975) cu care, se poate spune, interpreta s-a contopit pînă în ultima fibră a ființei sale sensibile. Dar colegii ei, artiștii, au avut față de ea o atitudine cel puțin deconcertantă, numind-o, unii dintre ei pe nedrept, „Ultima babă a șantanului", iar alții, pe bună dreptate, „Regina jazzului". Ca și Al. Jolson și Sophia Tucker este situată între două epoci, proiectîndu-și asupra amîndurora evantaiul de grație al personalității sale care, cu toate că n-o consideră printre fondatorii muzicii ușoare, ea nu se situează în altă parte decît în coloana acestora de scînteietoare noblețe spirituală.

Scanned with OKEN Scanner

2

GEORGE GERSHWIN (26.IX. 1898 — 11.VII.1937) este, de asemenea, legat de Al. Jolson, fără de care, poate, celebritatea nu i-ar fi bătut așa de repede la ușă. Doar nu altul ci el, Al. Jolson, a făcut din cîntecul *Swanee* („Lebedele"), în anul 1918, un mare șlagăr, cînd George Gershwin de abia împlinise 20 de ani. În această perioadă, autorul „Lebedelor" avea o bogată experiență ca pianist la un studio de înregistrări, acompaniator într-un cabaret și corepetitor la un teatru. Sigur că toate aceste activități îi cizelaseră mult aptitudinile, lărgindu-i în același timp și paleta creativității componistice, al cărei cromatism sonor avea să-i uluiască pe contemporanii săi. În ceea ce privește periplul său biografic, acesta nu este prea deosebit de cel al Sop-

hiei Tucker, deoarece și părinții lui George Gershwin veniseră din Europa răsăriteană în America. Tatăl său se numea Moris Gershovitz și a părăsit Petrogradul în anul 1891, cu șapte ani mai înainte de nașterea viitorului artist.

George Gershwin a fost un autodidact, atît în ceea ce privește arta componistică, unde a realizat performanțe excepționale, cît și, în mare măsură, ca pianist. În perioada copilăriei și în adolescență, singura sa școală a fost strada cu refrenele șlagărelor din anii jazzului, iar singurul său stimulent i-a fost ambiția tenace pe care a moștenit-o de la tatăl său. La înzestrarea naturală pe care nu i-ar fi putut-o oferi nici un conservator, s-ar mai putea adăuga o extraordinară inventivitate melodică și o imaginație fabuloasă, plină de armonie și colorată care l-a purtat prin ținuturile inedite ale unei fantezii pentru care nu a existat nici o interdicție. Datorită acestei înzestrări excepționale care i-a guvernat aproape fiecare din actele sale de creație, cîntecele lui George Gershwin s-au diferențiat de cea mai mare parte a producției contemporanilor săi.

Modul obișnuit în care George Gershwin își desfășura activitatea era revista muzicală pentru care parcă scotea din mînecă un cîntec după altul, dar nu o serie comună, ci fiecare cîntec își avea nota sa specifică și, bineînțeles, substanța melodică proprie. Dintre acestea, unele se cîntă și în zilele noastre, așa cum sînt: *Lady Be Good* („Fiți bună cu mine, doamnă" *Somebody Loves Me* („Cineva mă iubește"), *The Man I Love* („Omul pe care-l iubesc"), toate aparținînd creației sale din anul 1924.

George Gershwin a devenit personificarea muzicală a anilor de jazz. Cîntăreața *Eva Gauthier*, în cadrul emisiunilor sale din anul 1923, a prezentat selecțiuni din

Scanned with OKEN Scanner

cîntecele lui George Gershwin, alături de piese de Bellini, Purcell, Milhaud, Bartok, sau Hindemith. Pe atunci, această modalitate de alcătuire a programelor muzicale, constituia un procedeu la modă de a plasa muzica ușoară la același nivel cu muzica clasică. Tocmai acest procedeu l-a determinat pe George Gershwin să facă una din cele mai îndrăznețe încercări ale sale. Se mai petrecuse însă încă ceva. Dirijorul *Paul Whiteman* îi comandase lui Gershwin o compoziție ce urma să reabiliteze jazzul ca pe o artă concertistică extrem de serioasă, dispunînd de mijloace de expresivitate încă neexploatate îndeajuns. Gershwin și-a asumat răspunderea unei asemenea opere muzicale cum nu se mai realizase pînă atunci. Și astfel a luat naștere *Rhapsody in Blue* („Rapsodia albastră"), după a cărei premieră, din 12 februarie 1924, a devenit cea mai discutată piesă muzicală, primită însă de majoritatea criticilor de specialitate cu mult entuziasm, fiind considerată ca un omagiu adus „anilor de jazz.

Au urmat apoi alte și alte creații muzicale în stil asemănător, cum sînt : *Concertul pentru pian și orchestră* (1925), suita simfonică *Un american la Paris* (1928) *A doua rapsodie* (1931) și *Uvertura cubaneză* (1932). Dar punctul culminant al creației gershwiniene în acest domeniu îl constituie și opera populară americană *Porgy și Bess* (1935) a cărei primă reprezentație, din păcate, n-a avut succesul la care se aștepta autorul. A fost mîhnit, dar nu disperat. Nu era omul. Era încă destul de tînăr. Timpul era înainte, iar forțele sale erau gata și pentru alte încercări și mai îndrăznețe. Numai că timpul nu a mai avut răbdare și, în plină vară a anului 1937, a încetat fulgerător din viață, din cauza unei tumori la creier, mai înainte de a fi împlinit vîrsta de 40 de ani, îndoliind muzica și pe toți prietenii săi.

Mai trebuie menționat că opera și muzica de concert nu au constituit decît o latură a creației lui George Gershwin, compozitorul continuînd să scrie pînă în pragul morții sale reviste muzicale și cîntece de muzică ușoară. Prin ansamblul acestor creații George Gershwin deține locul unui clasic.

Dar despre autorul *Rapsodiei albastre* se pot spune încă foarte multe lucruri. Noi aici, am încercat doar o schiță, și aceasta extrem de sumară, doar din cîteva linii care n-au avut cum să cuprindă scînteitoarea sa individualitate artistică, Totuși, am mai vrea să adăugăm că George Gershwin a avut simțul improvizației și al ideii întreprinzătoare, caracteristici absolut necesare unui compozitor de muzică ușoară, dar și oricărui alt creator care nu se poate lipsi de aceste valențe spirituale, dar mai ales de ideea eficientă, generoasă și încărcată de noblețe, călăuză infailibilă pentru a putea lua în posesie ținuturile inedite ale creației. El a plecat de la treapta cea mai de jos, spre culmile succesului, și a devenit întruchiparea motivelor ce pătrund din straturile primordiale în muzica ușoară, reînnoindu-i și sporindu-i puterile vitale.

3

IRVING BERLIN (11.V.1888 —) a devenit celebru mai înainte de a cunoaște notele muzicale, în timp ce *George Gershwin* a beneficiat în tinerețea sa de cîteva lecții in-

Scanned with OKEN Scanner

troductive de pian, în timpul cărora unul dintre profesorii săi i-a deschis porțile spre lumea muzicii clasice europene. *Irving Berlin* nici n-a simțit nevoia să învețe. Parcă întreaga sa ființă era urzită din fire invizibile de muzică și oricînd și oriunde respira muzica. De aceea, în domeniul învățămîntului muzical el nu a făcut niciodată progrese sau, mai bine-zis, nici nu a încercat să progreseze, cît toate că repertoriul său cuprindea un număr de peste 3.000 de cîntece.

Ca și George Gershwin și Irving Berlin a fost emigrant. Familia sa a venit în America din Siberia, în anul 1892, cînd el nu avea decît patru ani și se numea *Israel Baline*. Sub acest nume, după ce și-a pierdut tatăl, curînd după sosirea în America, cel care va deveni Irving Berlin a început să-și cîștige existența în cartierul chinezesc din New York, unde lucra ca chelner-cîntăreț, o postură destul de frecventă în lumea de atunci a muzicii ușoare de la hotarul dintre cele două secole. Chelnerii cîntăreți, din restaurantul vecin cu cel în care lucra Irving Berlin, se puteau mîndri cu programele lor muzicale în care figurau și cîtece proprii. Bineînțeles, patronul lui Irving Berlin nu putea rămîne mai prejos. Era un punct de atracție și, ca atare, nu putea să renunțe la el. Trebuia ca și programele muzicale din restaurantul său să cuprindă cîntece proprii. Și cine altul putea să le compună decît chelnerul său cîntăreț. Într-o zi, l-a chemat și i-a spus :

— Tinere, pentru a putea rezista concurenței pe care mi-o face patronul restaurantului vecin, trebuie să fac și eu ce face el. Și eu să fac mai bine decît el..

— Și el ce face ? — a întrebat viitorul Irving Berlin.

— Chelnerii săi cîntă cîntece proprii. Trebuie să cînți și dumneata cîntece proprii. Știi să le faci ?

— Nu știu, n-am încercat !

— Încearcă ! Mi-ar părea rău să ne despărțim. Poate reușești să faci cîntece frumoase.

— Am să încerc !

A încercat și a reușit. Nu se putea să nu reușească. Deoarece și în cîntecele pe care le interpretase mai înainte, atunci cînd ceva nu-i convenea, cînd melodia i se părea prea subțire și, fără acel *ceva* care o înaripează, punea de la el și, cîntecul devenea altul.

— Ai talent, i-a spus patronul. Acum e bine și pentru dumneata și pentru mine. Și pentru a fi și mai bine pentru amîndoi, de acum va trebui să te ocupi numai de muzică. Și viitorul *Irving Berlin*, ocupîndu-se mai mult de muzică, în anul 1911 a creat primul său mare șlagăr. *Alexandr's Ragtime Band*. Acest cîntec a înfruntat timpul și a rezistat pînă în zilele noastre. Creatorii populari i-au adăugat mereu texte noi ce provocau vechea generație și pe profesori prin lipsa lor de obediență față de tradiția clasică. Și în mai puțin de un deceniu, în anii '20, Irving Berlin era deja un autor de prestigiu în America și, la fel ca și George Gershwin, crea în special pentru teatrele muzicale, melodii care sînt și astăzi populare, cum este, de exemplu, *Blue Skies* („Cer albastru"), din anul 1927. *Irving Berlin* a devenit un compozitor renumit pentru Europa, atunci cînd a început să compună cîntece pentru filmele muzicale cu *Fred Astaire și Ginger Rogers*. Aceasta a fost pe-

Scanned with OKEN Scanner

rioada de pregătire pentru apariția swing-ului. Încă de pe atunci un număr de cîntece compuse de Irving Berlin au trecut în categoria selectă a evergreen-urilor așa cum este *Cheek to Cheek*, din anul 1935, dar cîntecul său intitulat *White Christmas* („Crăciunul cel alb"), în interpretarea lui Bing Crosby a devenit șlagărul tuturor timpurilor. Pînă azi (cînd apare această carte) s-au vîndut peste 70 de milioane de discuri cu acest cîntec. Cu patru ani mai tîrziu, după marele succes obținut cu *White Christmas*, a ieșit din atelierul de creație al lui Irving Berlin încă o bijuterie muzicală de mare succes și anume *Annie Get Your Gun* („Annie ia-ți pușca cu tine"), după care au mai urmat multe asemenea creații de mare răsunet, seria fiind încheiată de comedia muzicală *Mr. President*.

În perioada anilor 60, Irving Berlin a încetat să mai compună, dar a rămas compozitorul venerat al scenelor americane, alături de George Gershwin, fiind înzestrat cu aceeași inventivitate melodică pronunțată, dar fără să treacă în domeniul muzicii clasice ca autorul *Rapsodiei albastre*. Așa cum am subliniat, încă de la începutul acestei schițe de portret, Irving Berlin a dispus de o amplă producție de cîntece proprii — peste 3000 ! — care acoperă o perioadă de o jumătate de secol, de la *Alexandr's Ragtime Band* (1911), pînă la *Mr. President* (1962).

*

Irving Berlin împreună cu *George Gershwin* reprezintă generația compozitorilor de muzică ușoară ce a stat la baza acesteia și a căror activitate a început în preajma primului război mondial dezvoltîndu-se într-o spirală ascendentă, pînă în perioada anilor '50, proiectîndu-și silueta unei lumi în continuă căutare de sine, sub un climat neliniștitor, uneori, de adevăruri interzise. Alți compozitori au continuat această muncă pînă în zilele noastre, deoarece cîntecul de muzică ușoară, apărut în perioada swing-ului, nu a dispărut nici mai tîrziu, chiar dacă și-a mai pierdut din pozițiile sale inițiale, laurii nu i s-au veștejit niciodată.

Cu toate că mulți dintre compozitorii acestei epoci au început ca amatori, ei au reușit să devină profesioniști, cu o bogată experiență, creînd melodii prelucrate cu multă finețe penrtu reviste sau filme muzicale. Unii dintre ei au beneficiat și de o instruire solidă în cadrul conservatoarelor europene, ca de exemplu *Jerome Kern* (1885—1945), printre altele și autorul comediei muzicale *Corabia nebunilor*, cu faimosul cîntec *Ol'Man River* („O, bătrînul meu rîu"), din anul 1927. O mențiune deosebită trebuie acordată și lui *Cole Porter* (1892—1964), un intelectual distins care, la început, s-a dedicat compoziției numai pentru a-și petrece cît mai plăcut timpul liber, dar după vîrsta de 45 de ani a suferit un accident grav care l-a imobilizat o vreme. În această situație, stăpînit de un sentiment al tragicului, a continuat să compună cu și mai multă intensitate, deoarece își dădea seama că numai sub climatul generos al creației își putea menține dorința de viață, că îi mai este necesar vieții, și lui însuși îi mai este necesară viața. Jerome Kern își scria singur și textele, cizelate și pline de umor, cursive, cu o fluiditate limpede, filtrată prin sensibilitatea sa nativă. Aceste texte au dus

Scanned with OKEN Scanner

evergreen-ul de swing pe noi culmi de succes, așa cum se legitimează prin valoarea lor cîntecele *Night and Day* („Noapte și zi"). *Beguin the Beguine*, primul din anul 1932, iar al doilea din 1935.

Au mai contribuit și alți compozitori la constituirea tezaurului muzicii ușoare cu cîntece, cum sînt cele menționate mai sus. Printre aceștia, putem menționa pe *Richard Rodgers* (1902—1979), *Harold Arlen* (1905—) *Vincent Youmans* (1898—1946), *Arthur Schwartz* (1900—), *Burton Lane* (1912—). *Vernon Duke* (1903—1969), precum și o întreagă pleiadă de compozitori, ale căror melodii continuă și astăzi să străbată spațiul muzicii ușoare contemporane, unde se constituie într-un arc de triumf pentru ctitorii muzicii ușoare pe care i-am menționat pînă acum, ca și pentru cei pe care îi vom menționa în continuarea acestei cronici panoramice.

4

BING CROSBY (2.V.1904—14.X.1977) împlinise vîrsta de 38 de ani cînd a imprimat cîntecul lui Irving Berlin *White Christmas*, contribuind astfel la apariția celui mai popular disc al tuturor

timpurilor. Atunci lumea se învîrtea amețitor în plină epocă a swing-ului care atinsese culmile cele mai înalte ale succesului. Bing Crosby a apărut lin și aproape neobservat de nimeni din procesul de cristalizare clasică a jazzului. El a fost nu numai contemporanul tinerilor, dar și prietenul celor din prima generație a muzicienilor albi care, în anii '20, se înfruptaseră din voluptățile jazzului.

Bing Crosby a participat și la escapadele studențești, împreună cu trompetistul legendar *Bix Biederbreck*, cu care a locuit un timp în aceeași cameră. De asemenea, a făcut parte, ca baterist și cîntăreț, din terțetul *Rhytm Boys*, prima formație vocală de jazz. În anul 1930, Bing Crosby a jucat, împreună cu *Paul Whiteman*, în filmul *Regele jazzului*, după care s-a dedicat carierei de cîntăreț, acomodîndu-se ușor cu microfonul în fața căruia ceilalți soliști aveau emoții greu de stăpînit. Cu ajutorul microfonului, Bing Crosby a atins efectul tipic

Scanned with OKEN Scanner

de intimitate pe care-l dă o cameră închisă. Întrebat odată cum trebuie să se cînte în fața microfonului, Bing Crosby a spus: „Cîntărețul trebuie să cînte în așa fel de parcă v-ar mărturisi ceva extraordinar de important pentru dumneavoastră, ceva ce ar dori să vă spună în acel moment cînd în sală sînteți numai dumneavoastră și el".

Bing Crosby așa proceda. De fapt, nici nu cînta cu adevărat, ci numai pronunța niște fraze, dar le pronunța cu așa har, într-un fel de aură confidențială, cum se dezvăluie o taină, încît cei care-l ascultau erau siguri că vor putea învăța ceva important de la el. Tipul acesta de cîntăreț era denumit *crooners* („Tînguitorii" sau „Mormăitorii"). Pedagogilor clasici le-a trebuit mult timp pînă au recunoscut și această „mormăială" ca o modalitate interpretativă, dar aceasta cu îngăduință. În schimb, publicul, ascultîndu-l pe Bing Crosby, l-a acceptat imediat și fără rezerve.

Începînd cu anii '30 Bing Crosby a devenit și vedetă de cinema. Pentru rolul său din filmul *Parohul Sfîntului Dominic* a primit premiul Oskar. În același timp însă, a continuat să imprime și să cînte. Apărea ca solist în duet cu *Conni Boswell*, cîntăreața cea mai populară a swing-ului inițial, sau cu trioul surorilor *Andrews*, formația cu cel mai mare succes al swing-ului din perioada gloriei sale. (Trioul *Bosswell Sisters* a fost replica feminină la *Rhytm Boys* al lui Whiteman). Această formație a interpretat în ritm de swing și polca intitulată *Skoda Laski* a compozitorului ceh *Vejvoda*. Dar actele de cutezanță ale lui *Bing Crosby* nu s-au limitat la atît. În anii '50, a înregistrat un disc LP., în duet *cu Louis Armstrong*. Cine își putea permite o astfel de performanță trebuia să posede într-adevăr niște calități muzicale remarcabile. Și el le-a avut. Și le-a avut în așa măsură, încît a cîntat mai mult de o jumătate de veac, păstrîndu-și aceeași exuberanță adolescentină. Moartea l-a surprins în toamna anului 1977, în vîrstă de 72 de ani, în timpul unui meci de golf ce avea loc pe un teren din împrejurimile orașului Madrid, la numai cîteva săptămîni după ce susținuse o serie de concerte de mare succes în Anglia, de unde venise în Spania însetat de lumina și căldura soarelui mediteranean.

Bing Crosby a fost o prezență fascinantă în istoria muzicii ușoare, un fenomen aproape unic. El a avut un singur predecesor, pe saxofonistul și dirijorul *Rudy Valee*, născut cu trei ani înaintea sa și care s-a remarcat între anii 1929—1931, ca interpret în cadrul programelor transmise la radio, iar mai tîrziu și ca actor de film și comedii muzicale; dar dacă în faza sa de început *Bing Crosby* ar putea fi pus alături de Rudy Valee, mai tîrziu, pe întreaga traiectorie a evoluției sale artistice, el se înscrie pe orbita sa proprie, unde se statornicește definitiv.

5

FRANK SINATRA (12.XII.1915—) încheie cvintetul fondatorilor, dar nu oricum. Este bine știut că orice domeniu al activității umane atinge, în evoluția sa, un anumit grad de perfecțiune

Scanned with OKEN Scanner

care poate fi considerat drept momentul său crucial. În modul de interpretare a cîntecelor de muzică ușoară, în perioada preliminară apariției rock-ului, un astfel de moment crucial a fost reprezentat cu strălucire de *Frank Sinatra*.

Frank Sinatra s-a format într-un moment specific, cînd cîntăreții erau acceptați numai ca o completare a marilor orchestre de swing. Ei erau atît de desconsiderați, încît cîteodată numele lor nici nu era menționat pe coperta discurilor. Și cu toate acestea, ei au contribuit, prin talentul lor, la afirmarea muzicii ușoare, într-o perioadă destul de contradictorie.

Frank Sinatra a preluat de la *Bing Crosby* modul de interpretare orală, de mărturisire confidențială, directă, neafectată, fără teatralitate, precum și arta de a intra în contact sau, mai bine-zis, de a stabili o comuniune totală cu ascultătorii, într-o atmosferă de intimitate deplină, la aceasta, el a mai adăugat și arta de a cînta în același fel cum se cîntă sub cerul albastru al Italiei, de unde, dealtfel proveneau părinții săi, definindu-și o personalitate cuceritoare din toate punctele de vedere. Dar *Frank Sinatra* reprezintă o piatră de hotar pentru muzica ușoară și din alt motiv. În timpul carierei sale, pe scenele teatrelor muzicale au apărut pentru prima dată unele elemente decorative, printre care s-au derulat și momente demne de toată atenția din biografiile unor cîntăreți renumiți ce urmau să apară în fața publicului spectator, ridicîndu-se la maximum potențialul acestora de receptivitate. Căci în rama acestor momente biografice se așeza o legendă sau o suită de legende. Și *Frank Sinatra* a fost cel dintîi star al muzicii ușoare, în jurul căruia s-a creat un adevărat cîmp magnetic de admirație care, cu timpul, s-a transformat într-un fanatism de proporții isterice. Puștoaicele care urlau în sălile de concerte, în timpul iernii își urmăreau idolul pe străzile orașului și, fără nici o teamă de ridicol, adunau urmele lăsate în zăpadă de pașii celebrului cîntăreț în cutii parfumate și le păstrau acasă în frigider, ca pe niște comori de neprețuit, mîndrindu-se cu ele oriunde și oricînd li se oferea prilejul.

Frank Sinatra a fost cel dintîi cîntăreț de mare succes care s-a ridicat din postura de cetățean modest, de categoria a doua (așa erau caracterizate de revista „New York Post" familiile de emigranți cum era și cea a lui *Frank Sinatra)* la cea mai înaltă treaptă socială, de arhimilionar, ca proprietar al unor societăți de discuri, al unei case de editură și impresariat artistic și al mai multor cazinouri și hoteluri de lux. Mai mult decît atît, el a fost personalitatea cu autoritate supremă asupra unui clan organizat după sistemul mafiotic, ai cărui membri erau încredințați că pot face absolut tot ce doresc, fără teamă de rigorile legilor. A fost prietenul președinților și vicepreședinților americani, precum și al șefilor unor grupări de gangsteri, bineînțeles păstrîndu-și dreptul de a decide în orice situație, impunînd linia directoare care-i convenea cel mai bine. *Frank Sinatra* a fost, de asemenea, primul cîntăreț care era urmărit pe toate itinerarele vieții sale, de la cele sentimentale pînă la cele care l-au condus la eșecuri ca și la succese fabuloase, nefiind

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

lipsit nici de unele, nici de altele, de către agenții presei de senzație ahtiată după orice informație din domeniul franksinatrian pe care-l exploatau fără nici o jenă, dar cu acordul tacit al acestui monarh fără coroană. Aura aceasta a adus însă și prejudicii marelui cîntăreț, deoarece distrăgea atenția publicului de la modul său extraordinar de a-și interpreta cîntecele, de la disponibilitățile de expresivitate și de farmec bogat în nuanțe de un rafinament rareori întîlnit. Cu toate acestea, laurii artei nu s-au veștejit niciodată pe fruntea lui *Frank Sinatra*.

*

E prea mult ? E prea puțin? Nu știm, dar despre *Frank Sinatra* simțim că totuși mai trebuie să spunem cîte ceva, nu de alta, ci pentru ca imaginea noastră să fie cît mai colorată, și mai ales pentru a-l fixa într-o epocă excepțională.

După o serie de succese, mai mari sau mai mici, obținute în cadrul concursurilor de amatori la care luase parte, la vîrsta de 23 de ani, *Frank Sinatra* s-a angajat pe post de cîntăreț și „băiat la toate" într-un restaurant obișnuit. Luase această hotărîre numai pentru faptul că de aici se transmitea cu regularitate la radio muzică de dans, fără de care simțea că timpul se scurge inutil pentru el. A rămas la acest restaurant timp de un an, pînă cînd a înțeles că altul este rostul său. Îi erau prea mari visurile ca să se mulțumească cu atît de puțin, și în anul 1939, s-a angajat în orchestra lui *Harry James*, fostul trompetist al lui *Benny Goodman*, iar peste un alt an s-a mutat la *Tommy Dorsey*. Triada aceasta de personalități muzicale a lăsat urme în conștiința artistică a lui Frank Sinatra, i-a dat încredere și l-a înaripat în așa măsură că l-a determinat, cu un an mai tîrziu, în 1942, să-și înceapă cariera solistică. Ce a urmat este aproape incredibil. Spectacolele sale din sala cinematografului *Paramount* erau însoțite de manifestările tinerelor fanatizate care treceau dincolo de orice limită, culminînd prin explozii isterice care se proliferau în masă. Astfel gloria sa creștea de la un spectacol la altul. Și astfel drumul pe care avea să-l urmeze Frank Sinatra a reprezetat cariera unei vedete de categoria întîi.

Mai trebuie însă să precizăm că la începutul anilor '50 s-a înregistrat o diminuare a succeselor lui *Frank Sinatra*, determinată de problemele financiare personale ca și de unele episoade sentimentale. Această criză a fost învinsă odată cu interpretarea desăvîrșită a unui personaj principal, soldatul Maggi din filmul *From Here to Eternity* („De aici pînă la eternitate") care a fost realizat în anul 1953. Pentru această interpretare, cu toate că n-a cîntat de loc în film, lui Frank Sinatra i s-a acordat premiul Oskar.

La începutul anilor '60, *Frank Sinatra* se afla din nou pe culmile succesului. Cînta mai bine ca oricînd, și nici apariția rock-and-roll-ului, care cîștigase publicul tînăr de partea sa, n-a reușit să-i clatine poziția dominantă pe care o deținea în citadela muzicii ușoare. Această poziție de interpret absolut, care poate să cînte cu o tehnică perfectă și cu o pasiune cuceritoare orice melodie din categoria celor dinaintea rock-and-roll-ului, *Frank Sinatra* și-a păstrat-o pînă în zilele noastre.

Scanned with OKEN Scanner

Pe la începutul anilor '70, *Frank Sinatra* a anunțat că se retrage din viața artistică. Poate că într-adevăr artistul a avut de gînd să abandoneze muzica, dar muzica nu l-a abandonat. Și el cum ar fi putut s-o abandoneze așa cum anunțase, cînd muzica era însăși rațiunea sa de a fi ? Și s-a reîntors la muzică și i-a rămas credincios în continuare, așa cum rămîi credincios unei patrii, chiar dacă ai simțit nevoia unei reculegeri spirituale.

Cîntecele interpretate de *Frank Sinatra* reflectă o judecată matură asupra vieții, o privire în adîncimea lumii sale interioare. De aceea, în cîntecele sale pot fi surprinse numeroase elemente autobiografice, dar ele nu depășesc limitele impuse de autorul lor, cîntăreț al publicului generației medii numită și „majoritatea tăcută". Din acest punct de vedere, foarte judicioasă este opinia criticului muzical englez *Benny Green* despre *Frank Sinatra* : „Numai puțini oameni au reușit să înțeleagă că *Frank Sinatra* nu este numai cel mai bun cîntăreț al generației sale, un *Al Jolson* sau un *Bing Crosby* al zilelor noastre, dar că el reprezintă de asemenea punctul culminant al procesului de evoluție care cizelează arta de a interpreta cuvîntul transpus pe note."

Pe bună dreptate, desigur, deoarece *Frank Sinatra* a fost rezultatul unor intercondiționări istorice de o rară complexitate care, probabil, nu se vor mai repeta niciodată. El a creat tipul de vedetă a curentului principal în muzica ușoară, care a rezistat pînă astăzi, cu toate că majoritatea cîntecelor care aparțin acestui gen muzical se inspiră din sursele rock-ului sau ale altor stiluri lăturalnice ale muzicii ușoare. Trăsăturile caracteristice ale acestui tip de vedetă sînt, după părerea noastră, următoarele :

— Un fond vocal bine sudat în articulațiile sale intime ;

— O capacitate de rostire a frazelor în stilul swing-ului ;

— Un simț rafinat pentru sesizarea nuanțelor expresive ale textului. Sigur că s-ar mai putea adăuga și alte note distincte ale tipologiei respective, deoarece tocmai datorită acestei polivalențe spirituale s-a putut impune în sfera creativității celei mai complexe. Aceste trăsături caracteristice pot fi întîlnite cel mai frecvent la interpreți de origine italiană, cum sînt : *Frankie Laine* (pe numele său adevărat *Frankie Lovecchio*), născut în anul 1913, *Perry Como* (1912—) *Mario Lanza* (1921—1959), *Tony Bennet* (1926—), *Dean Martin* (*Dino Crecetti*, 1917—), *Vic Damone* (1928—) sau *Andy Williams* (1932—). La cîntăreții negri, acest tip de vedetă se apropie mult de exigențele jazzului. Așa sînt un *Nat King Cole* (1917—1965), *Sammy Davis Jr.* (1925) *Dinah Shore* (1920—), *Patti Page* (1927—), *Boris Day* (1924—) sau *Rosemary Cloon* (1928—). Mulți dintre aceștia și-au continuat activitatea artistică pînă în anii '50—'60, rămînînd reprezentanți de seamă ai curentului principal în forma sa nealterată dinaintea rock-ului. Totuși, perioada aceasta a anilor '50—'60 a aparținut acelor genuri de muzică ce se diferențiază destul de nuanțat de cîntecele epocii swingului sau ale celei de după swing. Despre *Elvis Presley*, *Ray Charles*, *Beatles*, *Suprems* sau *Areta Franklin*, ca și despre întreaga

Scanned with OKEN Scanner

pleiadă de nume ce au caracterizat această perioadă, veți putea citi în alte capitole ale acestei cărți. Curentul principal al muzicii ușoare a preluat motivele acestor cîntăreți foarte încet și cu multă meticulozitate. Așa au apărut cîntăreți cum sînt : *Bobby Darin* (1936—1973), cu legendarul cîntec al lui *Weill Mackie Messer* din anul 1959, steaua liniștită a compozitorului *Burt Bacharacha* (1928—), continuatorul plin de virtuozitate al tradiției autorilor culți de evergreen-uri din epoca swing-ului, cu ale căror cîntece a urcat în topuri solista *Dionne Warwick* (1941—) ca și orchestra de chitare și corul feminin din care făceau parte, printre alții, și chitaristul Les Paul (1916—), atît de des înregistrat, oarecum și cîntăreața *Mary Ford* (1926—1977).

Genurile rock, soul, country și folk au început între timp să-și creeze cîntece proprii și de-abia la începutul celui de al șaptelea deceniu al secolului nostru, totul s-a contopit în imaginea cîntăreților ce-și interpretau cu precădere compozițiile personale. Și, deodată, aproape imprevizibil, a apărut un nou curent principal în muzica ușoară, un curent ce se diferenția în mod esențial de cel precedent. Acest nou curent principal nu era altceva decît sinteza dialectică a valorilor acumulate de-a lungul anilor în domeniul practicii interpretative ca și în cel al unei imperturbabile creativități.

...ȘI ȘASE CONTEMPORANI

1

Mai înainte de a vă prezenta pe acești „șase contemporani", ne vom opri, în treacăt, bineînțeles, asupra cîtorva considerente cu caracter general, pentru a fixa mai bine dimensiunile epocii.

Cîntecul despre sentimentul de prietenie, calm, sigur de sine ca un pod ce se întinde peste apele învolburate, așa cum era interpretat de vocea timidă aproape gîngavă a lui *Art Garfunkel*, acompaniat de acordurile puternice și hotărîte ale pianului, parcă personifica diferența dintre lumea cîntăreților anilor '70 și lumea celor de tipul lui *Bing Crosby* și *Frank Sinatra*. Cîntecele din această perioadă nu mai conțineau ritmuri de dans, dar nici nu purtau pecetea muncii de șlefuire și precizie a creatorului de texte profesionist care știe cum trebuie să se prezinte un cîntec de muzică ușoară ca să poată sta singur pe soclul melodiei, și oricît ai fi căutat în ființa interioară a acestor cîntece, nu ai mai fi găsit nici mormăiala nonșalantă, dar nici linia continuă a modului de a cînta perfect. În schimb, cîntecele se caracterizează printr-o convin-

Scanned with OKEN Scanner

gere fermă că în interiorul lor se afla o idee de bază care reprezenta pilonul principal al melodiei, individualitatea ei structurală, indiferent de modul cum era prelucrată această idee, sau de mijloacele de expresivitate prin care aceste cîntece se legitimau ca opere de creație. Important era faptul că această idee de bază să nu se piardă pe drum și să aibă destulă forță pentru a convinge publicul de viabilitatea sa, situîndu-se astfel în planul valorilor imperisabile.

*

PAUL SIMON (13.X.1942—) este creatorul unor melodii care întrunesc aceste calități. Ca majoritatea studenților americani din această generație, în modul său de a compune și de a cînta, *Paul Simon* s-a inspirat din muzica folk a anilor '60. Împreună cu prietenul său *Art Garfunkel*, el a încercat, în anul 1957, să pătrundă, sub numele de *Tom and Jerry*, în trenul expres al șlagărelor de mare succes cu un cîntec foarte simplu despre o școlăriță care-și pune cîteva din întrebările specifice copilăriei. Ca un succes al muzicii ușoare pentru copii, acest cîntec a rezistat doar pe o mică porțiune a drumului între două stații ale trenului expres al șlagărelor, după care controlorii legitimațiilor de călătorie au intervenit, intrușii au fost aruncați afară, iar trenul expres a dispărut la o curbă. Șocul destul de violent i-a despărțit pe cei doi prieteni, dar după ce s-au scurs șase ani de la această întîmplare, în 1963, *Paul Simon* și *Art Garfunkel* s-au reîntîlnit, însă de data aceasta n-au mai alergat după expresul șlagărelor de mare succes, ci s-au lăsat absorbiți de atmosfera idilică a cîntecelor inspirate din muzica folk pe care *Paul Simon* o interpreta într-un mod cu totul și cu totul ieșit din comun. Cu prilejul imprimării unuia din aceste cîntece *Sounds of Silence* („Sunetele liniștii"), conducerea studioului de înregistrări *Columbia* a mai adăugat, fără știrea celor doi prieteni autori ai cîntecului, alte patru instrumente. În felul acesta, cîntecul *Sounds of Silence* a devenit șlagărul de Crăciun al anului 1965. Din șirul de cîntece care au urmat, s-a remarcat în mod deosebit cîntecul intitulat *Mrs. Robinson*, din filmul *The Graduate* („Absolventul") care și-a purtat o vreme cununa de glorie nevestejită. În anul 1969, a apărut cîntecul intitulat *Bridge Over Troubled Water* („Podul de peste apele învolburate") care a obținut nu mai puțin de șase premii academice, iar vînzarea discului cu înregistrarea acestui cîntec a depășit 9 milioane de exemplare LP. Dar și după acest succes, cei doi prieteni s-au despărțit din nou. Art Garfunkel s-a dedicat filmului, iar *Paul Simon* a continuat să compună, interpretîndu-și singur cîntecele, dar nu a mai atins niciodată același succes de care s-a bucurat duetul lor.

Dar prin perseverența și demnitatea sa, *Paul Simon* a demonstrat că face parte dintre cei mai înzestrați, mai statornici și mai valoroși cîntăreți ai epocii sale. Creația sa nu este prea vastă, dar în ansamblul său este perfect echilibrată. De pildă, melodia intitulată *American Song* („Cîntec american") a fost considerată de revista „Rolling Stones" drept cel mai bun cîntec al anului 1973.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1975 a apărut discul LP *Still Crazy After All These Years* („Sînt mereu îndrăgostit de tine") cîntecul titular al LP-ului și *50 Ways To Leave Your Lover* („50 de moduri în care poți să-ți părăsești iubita"). Aceste cîntece au devenit șlagărele cele mai populare din perioada anilor '70. Și cu toate acestea, *Paul Simon* nu are studii de specialitate. El este absolvent al Facultății de drept din Brooklin. În timpul anilor de studii juridice, el a făcut cunoștință cu ipostazele cele mai dramatice ale destinului uman, și astfel a putut deveni un comentator fin al precarității condiției umane și al sentimentului de inutilitate, propriu multor tineri contemporani, precum și un fel de fin căutător de leacuri care să aline suferințele.

Paul Simon a fost unul dintre cîntăreții cei mai caracteristici ai anilor '70, exprimînd cu patos și inteligență starea de spirit a celor care-i ascultau cîntecele cu tot respectul cuvenit unei adevărate creații, sub volutele căreia își putea recunoaște bătăile inimii.

Pentru interpretarea cîntecelor sale, *Paul Simon* nu dispunea de o voce prea expresivă și nici nu avea un anumit stil al său; dar cîntecele sale sînt nuanțate în mod lucid și, mai ales, de fiecare dată în alt fel; odaă împrumută ceva din ritmul rapid al rock-ului, altă dată melodiile sale sînt învăluite de un abur ușor în care se disting tonuri de epos caraibian; într-un cîntec se aude sunetul saxofonului sau se distinge cromatismul claviaturii de orgă, iar în altul, vocea în surdină, sfioasă și meditativă a cîntărețului, destăinuindu-se ca într-o confidență, acompaniată de strunele unei chitare ce cîntă în stil folk. Și totul, absolut totul, trece prin flacăra unei combustii, a dăruirii de sine, purificatoare. *Paul Simon* cîntă în primul rînd despre dragoste, sau urmărește viața unor campioni sportivi care, asemenea cîntărețului, plătesc scump succesul obținut sub cumpăna multor privațiuni. Prin muzică, el reacționează la tot ce se întîmplă în jurul său. De aceea, într-un anumit fel, *Paul Simon* reprezintă conștiința epocii sale. Dacă ar pierde această calitate care-l proiectează în sfera înaltă a idealului suprem, *Paul Simon* ar deveni un cîntăreț care nu are alt țel decît să-și distreze publicul. Fără îndoială, și publicul trebuie avut în vedere, pentru un artist este pîinea sa cea de toate zilele, dar ar fi un mare păcat dacă *Paul Simon* ar vedea în public steaua sa polară și nu s-ar strădui să devină el steaua polară a publicului.

*

Între *Paul Simon* și categoria cîntăreților amintiți mai sus se situează o întreagă pleiadă de cîntăreți și cîntărețe care au strălucit pe cerul anilor '70. În această categorie îl putem menționa pe *Neil Sedaka* (1939—), nedesprins încă total de trecutul său dedicat rock-ului, alături de care îl mai putem înscrie și pe *Paul Anka* (1941—), autorul celebrului cîntec pentru adolescenți *Diana*, din anul 1957. Cu 12 ani mai tîrziu, Paul Anka a scris cîntecul *My Way* („Drumul meu") pentru Frank Sinatra. Un alt cîntăreț și compozitor, peste care nu putem trece, este *Neil Diamond* (1941—), care a compus în anii 60, pentru *Monkees*, cîntecul *I'm a Believer* („Sînt un credincios"). De asemenea,

Scanned with OKEN Scanner

Neil Diamond a mai compus pentru *Elvis Presley* și *Deep Purlpe*, dar după anii '70 el a început să-și cînte singur melodiile compuse exclusiv în acest scop, așa cum a fost *Beautiful Noise* („Zgomotele frumoase"), o declarație de dragoste făcută zgomotelor de pe străzile marilor orașe.

Cîntărețul *John Denver* (1943—), poet al vieții de zi cu zi, a fost mai aproape de stilul country prin potențialul său de expresivitate care venea de departe, dar își putea trimite soliile sincere și mai departe, spre oameni cu care stabilea un dialog subtil și desehis.

2

CAROLE KING (9.II.1943—) l-a cunoscut pe *Paul Simon* cînd era încă elevă de liceu și au încercat să scrie împreună cîteva cîntece, dar cum nu au reușit prea bine, au renunțat la colaborare. Deși cam de aceeași vîrstă cu Paul Simon, Carole King se născuse în luna februarie 1943, iar *Paul Simon*, în octombrie 1942. *Carole King* a devenit compozitoare de profesie înaintea lui Paul Simon. Într-o vreme, a lucrat pentru producătorul și editorul *Don Kirschner* (cel care a pus bazele formației *Monkees)*, și împreună cu prietenul său *Gorry Goffin* (care, mai tîrziu, va deveni soțul său) au scris o sumedenie de cîntece pentru diverși cîntăreți și formații muzicale. Multe dintre aceste cîntece au devenit cu trecerea timpului șlagăre prețuite de publicul amator de muzică bună. Dar Carole King visa să devină solistă. Din cînd în cînd încerca să cînte și singură, dar succesul obținut era inconsistent și sporadic. Și aceasta pentru că deși cîntecele sale aveau un nivel profesional corespunzător gustului perioadei respective, le lipsea mult pentru a se diferența în vreun fel de restul producției muzicale de atunci. O schimbare s-a produs abia la sfîrșitul anilor '60 cînd Carole King s-a despărțit de soțul său Gorry Goffin. Rămînînd singură, a fost nevoită să se sprijine numai pe propriile sale forțe care erau departe de a fi fost puse în valoare. Și odată ce și-a dat seama cine este, Carole King și-a luat avînt. Sigură pe sine, dar într-o încordare maximă a început să-și valorifice toate disponibilitățile spirituale cu care era înzestrată. În această perioadă de maximă încordare, *Aretha Franklin* i-a înregistrat cîntecul *A Natural Woman* („O femeie obișnuită") care conținea ceva mai mult decît o istorioară sentimentală bună pentru domnișoarele de 20 de ani. *City*, formația Carolei King, nu a avut succesul scontat, dar a adus sunetul potrivit. Osatura întregii melodii era pianul la care se cînta cu lovituri puternice, aproape masculine, dar în același timp cu o notă lirică remarcabilă. Iar deasupra pianului se ridica vocea cîntăreței care cunoștea foarte bine momentele de încordare precum și ornamentația complicată a blues-ului și soul-ului, fără să pară a fi o imitație voită a modului de interpretare al negrilor.

Desigur, ritmul nu cochetează cu ascultătorul urmărindu-și țelul în confruntarea neîndurătoare dintre accentele pianului și cele ale ba-

Scanned with OKEN Scanner

teriei. Aranjamentul melodic nu farmecă și nici nu colorează, mulțumindu-se cu cea mai simplă combinație de instrumente, rolul hotărîtor avîndu-l însuși cîntecul pe care se bazează totul. Temele melodice principale aveau o influență decisivă, și împreună cu un text adecvat creau efectul dorit. *It's Too Late* („Este prea tîrziu"), *Where You Lead* („Unde mă duci"), *Will You Love Me Tomorrow?* („Mă vei iubi și mîine?"). Aceste cîntece, împreună cu cele care se aflau pe discul LP *Tapestry* („Gobelin") i-au adus Carolei King, în anul 1971, numeroase premii, precum și o vînzare de zile mari a discului respectiv. Cîntecul titular are un text filosofic plin de melancolie care ar fi putut fi scris de Paul Simon, dar cea mai impresionantă este melodia intitulată *You've Got A Friend* („Ai un prieten"). Prin tema sa, acest cîntec este o promisiune de a oferi o mînă de ajutor la nevoie, la fel cu cel intitulat *Bridge Over Troublend Water* („Podul de peste apele învolburate"), dar cu un text prelucrat mai simplu și mai direct, ce conține o sinceritate dezarmantă, text al cărui efect este potențat de interpretarea cuceritoare a soulului. *Tapestry* („Gobelin") a fost unul dintre marile albume ale muzicii ușoare. Chiar dacă solista Carole King nu a mai reușit să repete întru totul succesul acestui disc LP, cel obținut cu *Tapestry* a fost suficient ca să se înscrie definitiv în istoria muzicii ușoare, ca o compozitoare valoroasă, capabilă de mari performanțe și ca o pianistă și cîntăreață care știe să cînte în așa fel încît să subjuge publicul, fără a lăsa impresia vreunui compromis calculat dinainte, dimpotrivă, în această triplă ipostază, de compozitoare, pianistă și cîntăreață. Carole King a fost de o perfectă corectitudine profesională și de o rară exemplaritate în ceea ce privește respectul față de publicul său.

*

Alături de cîntărețele-compozitoare, anii '70 au adus de asemenea o recoltă bogată de interprete care-și alcătuiau repertoriul apelînd la diferite surse, realizînd o selecție guvernată de gustul și mijloacele interpretative ale fiecăreia. Astfel, *Roberta Flack* (1937—) a fost mai înainte pianistă de acompaniament a vedetelor de operă. Ea aparținea grupului renumitelor cîntărețe de culoare, pentru care mijloacele de expresie ale jazzului sau soul-ului reprezentau cel mai natural lucru, dar care, în același timp, erau capabile să valorifice aceste mijloace într-un mod ce convenea marelui public.

Din domeniul muzicii ușoare în care se întrepătrund, muzica denumită country și curentul principal, au apărut *Olivia Newton-John*, o englezoaică talentată care a trăit însă în Australia, al cărei salt hotărîtor spre apoteoza carierei solistice s-a produs în America, și *Linda Ronstadt* (1946—), o vedetă cu un palmares mai restrîns, născută în Arizona, care s-a inspirat mai mult din muzica rock, căreia i-a rămas tributară tot timpul, fără a încerca să se scuture de această servitute.

Scanned with OKEN Scanner

STEVIE WONDER (13.III.1950—) a avut ca punct de plecare citadela soul-ului negrilor de la compania *Motown* din Detroit, în timp ce Paul Simon și Carole King și-au cucerit un cerc larg de ascultători, fiecare pe un drum diferit, dar amîndoi au pornit de la temeiurile muzicii folk.

Se numea *Stevenland Judkins*. Stevie Wonder s-a născut orb. Iubea muzica. Era singura lui lumină. Era și înzestrat cu aptitudini muzicale deosebite. Făcea progrese mari. Și cînd a împlinit vîrsta de 13 ani, i-a atras atenția lui *Berry Gordy Ronnie Withe* marele șef al Motown-ului, membru al formației de mare succes *Miracles*. Nu după mult timp Stevenland Judkins a devenit *Stevie Little Wonder*, adică „Unica minune". Sopranul său de copil, împreună cu măiestria cu care cînta la muzicuță i-au adus în anul 1962, deci la vîrsta de 12 ani locul întîi în topurile americane, datorită mai ales cîntecului *Finger Tips* („Vîrfurile degetelor") Adolescența i-a transformat vocea de sopran a acestei „unice minuni" într-un glas ce oscila între tenor și bariton, un glas care suna cu o ușurință uimitoare și într-un mod foarte convingător atît în melodiile mai dure și sacadate ale soul-ului, cît și în baladele romantice. Înregistrările lui Stevie Wonder au început să capete cu timpul tot mai multe elemente specifice curentului principal datorită renunțării treptate la stilul soul. Dar meritul cel mai mare al lui Stevie Wonder se datorește faptului că dintr-un copil minune, ca urmare a unui riguros studiu și printr-o luptă acerbă cu întunericul, cu acea noapte permanentă, unde nu exista nimic, nici măcar cer înstelat, el a devenit un artist cu idei și idealuri proprii. Cînd a atins vîrsta majoratului, Stevie Wonder a încheiat un contract nou cu societatea pentru care lucra, contract în care își rezerva deplina libertate în ceea ce privește problemele artistice. Din acel moment, stilul său interpretativ a suferit modificări esențiale. Albumele sale de discuri : *Music Of My Mind* (1972) („Muzica sufletului meu"), *Talking Book* (1973) — („Cartea care vorbește") *Fulfillingness Firrs Finale* (1974) — („Împlinirea cea din urmă") și, în mod deosebit, albumul dublu *Songs in the Kei of Life* (1976) — („Cîntece în cheia vieții"), demonstrează multilateralitatea ieșită din comun al lui Stevie Wohder. În muzica albumelor se observă mai multe sunete electronice decît ar permite rețeta studioului Motown, dar din cadrul acestora se desprinde și acompaniamentul limpede al harfei și cel al sunetelor de vioară, instrumente cu coarde stilizate clasic, fără nici un fel de ritmică. Textele cîntecelor cuprind atît lirică de dragoste, cît și o filosofie încețoșată într-o viziune modernă despre problematica vieții în general. Însă toate aceste texte vorbesc foarte concret despre evenimente curente în care nu este nimic extraordinar, dar la care omul participă cu întreaga sa ființă, ca de pildă despre bucuria ce te cuprinde și trăiești plenitudinar la nașterea unui copil *Isn't She Lovely* („Nu-i așa că-i minunată"), sau despre viața negrilor din ghetouri *Village Ghetto. Land* („Pămîntul satelor de expulzați").

Cîntecele lui Stevie Wonder sînt foarte variate și ele creează contraste perfecte. (Nu degeaba

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

un critic a denumit discurile lui Stevie Wonder „versiuni în stilul soul al sergentului Pepper". Este o aluzie la albumul intitulat *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band —1967*, adică Orchestra clubului inimilor singuratice a sergentului Pepper, care a marcat vîrful erei *Beatles.)* Într-adevăr, melodiile lui Stevie Wonder sînt expresive, și prin forma lor de bază se întipăresc pentru totdeauna în memoria celui care le ascultă chiar și o singură dată. Sînt melodii ce se dezvoltă în ample arhitecturi sonore acompaniate de coruri care mai de grabă cîntă în stil soul decît în cel european reușind să gradeze emoțiile la nivelul cel mai adecvat. Nu din întîmplare i-au fost acordate lui Stevie Wonder, în anul 1974, patru premii ale academiei americane, iar cu un an mai tîrziu a primit alte cinci premii.

Modalitățile stilistice ale lui Stevie Wonder pentru realizarea de noi cîntece, care să se înscrie în curentul principal, fac parte dintre cele care s-au bucurat de cea mai mare simpatie și care au apărut în perioada anilor '70.

*

Odată cu Stevie Wonder a pătruns în conștiința publicului un șir întreg de cîntăreți și formații care s-au desprins din soul-ul negrilor, asemenea unor meandre dintr-un mare fluviu. Printre cei din America se mai pot menționa și alți cîntăreți afirmați de societatea lui Taml Motown, cum sînt : *Gladys Knight* (1944—) și *The Pips*. Alți cîntăreți au adus în curentul principal rezonanțe specifice jazzului sau blues-ului, transpuse însă într-o formă nouă capabilă să capteze atenția unui cerc mai larg de ascultători. Dintre aceștia, am putea să menționăm ca prezențe sensibile pe *Maria Muldaur* (1943—) născută în mediul orchestrelor de folk din cartierul new-yorkez Greenwich Village, apoi surorile Puinter, din ghettoul californian Oakland și pe *Al. Jarreau* din Milwaukee. Dar rampa de lansare a noilor cîntăreți de succes din anii '70 a fost reprezentată cel mai des de stilul rock care, în forma de atunci, își pierduse de mult nuanța sa de intimidare pe care o exercitase cîndva, în exuberanța sa adolescentină. Cu toate acestea, Al. Jarreau, ca absolvent al unei școli patronate de biserica negrilor din Milwaukee este un nume despre care s-a vorbit și se va mai vorbi în mod sigur, energetismul său propulsîndu-l pe poziții la care poate nici el nu se gîndește.

4

ELTON JOHN (25.III.1947—) s-a născut în Anglia, la începutul friguros al unei primăveri din anul 1947, numele său adevărat fiind *Regionald Kenneth Dwight*. Încă de la vîrsta de 16 ani el a început să-și cîștige existența cîntînd la pian în diferite restaurante sau în cadrul unor formații de acompaniament. Din pricină că era mic de statură, rotofei și purta ochelari, nimeni nu-și putea imagina că ar putea deveni cîntăreț și încă unul foarte bun, situîndu-se în fruntea unei formații muzicale. Dar el s-a gîndit ! Și s-a înscris la un concurs al talentelor. Bineînțeles, nu a reușit, dar de la acest concurs și-a adus un

Scanned with OKEN Scanner

maldăr de texte scrise de *Bernie Taupin* cu care și-a dat seama că va putea colabora într-un viitor apropiat. Și chiar au început să colaboreze, și colaborarea lor continuă și în zilele noastre. Cel dintîi patron comun al lor a fost editura muzicală *Dick Jammes Music* care, pentru scurt timp însă, a reprezentat și formația *Beatles*. La început, Elton John și Bernie Taupin au semnat un contract pentru compunerea de balade destinate repertoriilor unor cîntăreți care obțineau mari succese și, pentru acestea numai, patronul le plătea 10 lire pe săptămînă, sumă care în nici un caz nu putea să le convină, mai ales că nu aveau nici libertatea de a crea după gustul lor. Cum angajamentul acesta nu le părea de loc prea norocos și suprasaturați de eforturile care nu le dădeau nici o satisfacție de ordin material sau spiritual, după un timp au încercat să compună după gustul lor și, în curînd, lucrînd cu încredere în valoarea creației lor, au strîns un material care era suficient pentru alcătuirea a trei albume. Fiind convins că aceste cîntece în care muzica și textul se contopeau într-un tot omogen și de o expresivitate care se distingea de toate celelalte creații de acest fel, Elton John le-a editat în cursul anilor 1969 și 1970. Toate cele trei albume au fost primite cu mari laude de criticii muzicali și în curînd ele au fost descoperite și de marele public care, de asemenea, le-a acoperit de laudele sale. Discurile nu erau cumpărate numai de amatorii de rock, ci și de către cei care nu erau mari pasionați pentru muzică, dar aveau un gust mai bine diferențiat și care, pur și simplu, preferau cîntecele mai vioaie cu acompaniament de rock, în locul baladelor arhaice cam monotone care alunecau pe lîngă sensibilitatea lor, fără să lase nici o urmă. Secretul succesului lui Elton John consta tocmai în faptul că el abordează mai multe stiluri muzicale, reușind astfel să satisfacă doleanțele unui public a cărui paletă de preferințe era destul de cuprinzătoare. În primul rînd, Elton John este autorul unor cîntece calitativ superioare prin valențele lor melodice ca și prin ideile pe care le cuprindeau exact așa cum dorea orice interpret de muzică ușoară. Experiementele rock nu l-au atras niciodată pe Elton John și nici cu muzica folk nu a căutat să stabilească un modus vivendi de comuniune durabilă. Dar prin stilul său modern de o vitalitate rară, el a reușit să atragă și publicul pasionat de rock, iar prin textele directe și inteligente ale lui Bernie Taupin, care știa să prindă în versurile sale și cea mai ușoară bătaie de inimă, șoapta vîntului prin frunze, sau murmurul deconectant al unui izvor, el a satisfăcut și ascultătorii obișnuiți ai muzicii folk. Un farmec irezistibil se degaja și din interpretarea muzicală a lui Elton John, iar pasiunea cu care cînta, fără a apela la intonațiile ritmate ale vedetelor rock-ului, sporea și mai mult capacitatea de comunicare cu publicul. În felul acesta, Elton John este cîntărețul ideal pentru fiecare familie și mai mult decît atît, datorită talentului său componistic, el nu trebuie să se îngrijoreze că la viitoarea schimbare a modei muzicale ar rămîne fără angajament. Și mai este încă ceva de reținut.

Elton John și-a putut îngădui unele lucruri care ar fi fost foarte riscante pentru formații

Scanned with OKEN Scanner

cum este, de pildă, ABBA. Înregistrările sale au rezistat datorită faptului că Elton John a acordat toată atenţia conţinutului lor muzical substanţial şi de o perfectă omogenitate care avea o viabilitate proprie, fără să se bazeze pe aranjamentul rafinat şi şlefuit al pieselor. Această calitate deosebită nu era un lucru obişnuit şi, de aceea, lui Elton John i-a fost acordată onoarea excepţională ca bustul său din ceară să facă parte din colecţia muzeului londonez al *Doamnei Tussand*, alături de cele ale membrilor Beatles.

Cînd se afla pe scenă Elton John, el ştia totdeauna să prezinte un spectacol magnific. Printre piesele sale de recuzită uzuală se aflau costume de culori diferite, pălării, pantofi cu tocuri înalte şi ochelari de forme şi construcţii dintre cele mai bizare. Nimic extraordinar în toate acestea, pentru că tocmai utilizînd o asemenea costumaţie ieşită din comun, Elton John a acaparat atenţia publicului pentru două ore, chiar şi cu prilejul unui recital liniştit la care se acompania singur la pian, într-un climat de simplitate artistică neadumbrită de demersurile regizorale străine de etica sa profesională.

5

THE EAGLES („Vulturii") s-a constituit iniţial din trei membri care au cîntat alături de *Linda Ronstadt*. Aceştia au fost : chitaristul *Glenn Frey* (6.XI.1946—), tobosarul *Don Henley* (22.VII. 1946—) şi bassistul *Randy Meisner* (8.III.1945—), primii doi fiind autorii majorităţii pieselor din repertoriul lor. Chitaristul *Bernie Leadon* (19.VI.1945—) a venit dintr-o altă forma-

Scanned with OKEN Scanner

ție renumită de pe coasta de vest, *Flyng Burrito Brothers* („Frații zburători Burrito").

Cînd s-au întîlnit, în anul 1971, „Vulturii" erau deja cu toții muzicieni experimentați. Primul lor disc LP, din anul 1972, a pătruns fără întîrziere în imperiul șlagărelor. Ei reprezintă astăzi pe unicii moștenitori ai succesului atins de celebrele formații apărute pe coasta de vest, în jurul anilor '60. Formația The Eagles și-a cucerit succesul printr-o modalitate sigură și eficientă. În prim-plan a fost situat corul de voci perfect îmbinate cu falsete dulci, cu vocea puternică bărbătească alternată cu mult efect de solo nuanțat de tonalitățile obișnuite, neprofesionale. Acompaniamentul era cît se poate de simplu și departe de a se afla în situația delicată de a căuta efecte neobișnuite. Citeodată răsunau ușor chitarele, alteori zăngăneau strident, din cînd în cînd fiind nuanțate prin sunetul argintat al mandolinei, iar chitara de acompaniament accentua ritmul care căpăta o modelare mai lină, amintind, uneori destul de vag, de cromatismul caraibian sau latin. Modificările provenite în structura organizatorică a grupului „Vulturilor" au adăugat acestui sunet de country-folk mai multe elemente de muzică rock în care se mai făceau auzite, din cînd în cînd, un sintetizator, orga sau pianul, în mare măsură datorate noului chitarist *Joe Walsh*, care, în anul 1975, l-a înlocuit pe *Bernie Leadon*. La cel de-al treilea disc LP al „Vulturilor", li s-a adăugat și chitaristul *Don Felder*, realizîndu-se astfel un cvintet omogen. Dar aceste schimbări survenite în structura grupului The Eagles n-au modificat trăsăturile definitorii ale formației. Ea a continuat să-și prezinte cîntecele gîndite și realizate în marea lor ma-

Scanned with OKEN Scanner

joritate în propriul lor atelier de creație. Uneori, aceste cîntece aveau un sunet ce se apropia de melodiile populare americane situate la granița dintre muzica country și folk, deja cunoscute, dar cu aceeași eficiență cînd erau însoțite de un text adecvat și beneficiau de o interpretare cu un ritm corect. Altă dată, melodiile grupului The Eagles se situau mai aproape de linia inventivă a rockului, dar întotdeauna ele își păstrau acea volută melodioasă ce reprezenta elementul cheie în compozițiile acestei formații și prin intermediul căreia au fascinat milioane de ascultători, toate formațiile mari începînd de la *Mamas and Papas* („Mama și tata"), *Beach Boys* („Băieții de pe plajă" și pînă la *Bee Gees*.

Formații de acest gen apar foarte rar în zilele noastre, și succesul considerabil al „Vulturilor" dovedește că sînt necesare pentru că prin textele lor se pot spune lucruri care altfel ar rămîne acoperite de tăcere. Astfel, cîntecul interpretat de The Eagles, intitulat *Hotel California*, povestește despre un loc plin de atracție și ispititor, unde totul este pe gustul vizitatorilor, în afară de faptul că nu există nici o cale pe unde să poți ieși de aici afară. Este o imagine elocventă a societății de consum care te ademenește prin confortul său material, dar care nu-ți oferă nici o șansă de eliberare. Membrii formației The Eagles se apărau în felul acesta de criticii care aduceau obiecții formațiilor ce veneau de pe coasta de vest a Americii că nu se inspirau suficient din viața reală a ascultătorilor și, ca atare, nu le exprimau, în toată complexitatea lor existențială, dramatica confruntare cu destinul. Numai că asemenea formații, acum un deceniu, nu făceau parte din categoria superstarurilor în care pătrunsese și formația The Eagles, purtată pe aripile muzicii. Prin întregul său repertoriu de cîntece, începînd de la acelea care vorbesc despre un fapt concret de viață, o întîlnire, o despărțire sau o mărturisire de dragoste și pînă la cele care, înainte de toate, sînt un mijloc, un demers activ care modelează diferitele aspecte de viață, făcîndu-le mai plăcute, gruparea The Eagles se încadrează în cel de-al doilea pol al muzicii ușoare, încorporîndu-se în categoria supervedetelor, pol la fel de necesar ca și primul, cînd s-a impus autoritatea decisivă a curentului principal. Mutația formațiilor rock sau country spre curentul principal a fost un fenomen specific anilor '70. Printre grupările de succes ale acestui gen se numără, de exemplu, *Three Dog Night*, din Los Angeles, sau grupul anglo-american *Fleetwood Mac* care, dintr-o formație de blues s-a transformat în creatori de melodii plăcute, cu nuanțe ușoare de rock, în acord perfect cu exigențele artistice ale curentului principal, care se afirmă astăzi în muzica ușoară americană, definindu-și o structură și o personalitate proprie.

6

ABBA formată din : *Bjorn Ulvaeus* (25.IV.1946—), *Anni-frid Lyngstad* (15.XI.1946—), *Benny Anderson* (16.XII.1946—) și *Agnetha Falstog* (5.IV. 1950—) dacă ar fi comparată cu *The Eagles* sau altă formație americană, ne-am da seama ime-

Scanned with OKEN Scanner

diat care sînt trăsăturile specifice ale muzicii pop europene. Aici totul este mai clar, ușor accesibil, mai captivant, cu efect mai mare, mai aranjat, totul îndreptîndu-se spre dorința de a oferi ascultătorilor un cîntec care, prin virtuțile lui, să-i cucerească de prima dată cu un minimum de colaborare din partea acestora. Aici totul trebuie să se desfășoare cu calmul și ordinea unui eveniment natural. Cu toate acestea, succesul de care se bucură ABBA este pe deplin meritat, atît datorită afluxului continuu de melodii ingenioase compuse de *Bjorn Ulvaeus* și *Benny Anderson* a căror personalitate creatoare s-a topit una în cealaltă și au devenit o singură și prodigioasă gîndire meditativă, ordonată și capabilă de noi și noi performanțe artistice, cît și îmbinării armonioase și pline de vioiciune a vocilor feminine cu cele bărbătești, și unele și altele posedînd un simț extraordinar care sesizează dinainte reacția pozitivă a ascultătorului mediu, nespecializat, dar care este înzestrat cu bun simț, un bun simț activ și dinamic care-i guvernează opțiunile artistice. Și fabrica de cîntece a formației ABBA continuă să pună în circulație o producție artistică de certă calitate, pregătită și ambalată cu măiestrie și cu un element aparte de inedit care imprimă fiecărui cîntec o nuanță fină, măsurată cu atenție, pentru a nu fi decît atît cît trebuie, cu nimic mai mult sau mai puțin.

În anul 1973, anul cînd a apărut pe cerul muzicii constalația ABBA, Bjorn Ulvaeus și Benny Anderson posedau deja o experiență profesională destul de bogată. Încă din anul 1966 ei apăreau în public în duetul *Bjorn și Benny*, apreciat pentru calitățile lor interpretative care însă deabia în programele ABBA își vor putea pune în valoare întreaga claviatură expresivă. De altfel, Bjorn Ulvaeus fusese mai înainte membrul formației *Hootenanny Gingers*, iar Benny Anderson făcuse parte din cea mai populară formație de rock suedez, *Hep Stars*. Prețuindu-se reciproc, și mai ales gîndindu-se la posibilitățile sporite ca și la perspectivele mult mai largi ale unui cvartet vocal, au hotărît ca împreună cu soțiile lor, Annifrid Lyngstad și Agnetha Falstog, care și ele erau cîntărețe apreciate, să înființeze o asemenea formație muzicală. Primul disc LP a fost editat sub cele patru nume : *Bjorn Benny, Annifrid* și *Agnetha*. Discul a fost bine primit.

— Toate bune, a spus unul din cei patru membri ai formației. Ne mai lipsește însă ceva. Ceva important.

— Ce ne lipsește ? au întrebat ceilalți, oarecum neliniștiți.

— Ne lipsește un nume. Un nume, sonor, ușor de ținut minte și pe cît posibil să fie și nou. Și care să ne reprezinte.

— Da, așa ar trebui să fie. Sonor, ușor de ținut minte și inedit. Dar cum să găsim un asemenea nume ?

— Eu cred că l-am și găsit. ABBA !

— Ce înseamnă ABBA ?

— Noi ! Cum ne cheamă pe noi ? Annifrid, Agnetha, Bjorn și Benny. Și cum femeile deschid și închid ciclurile vieții, așa cum închid și deschid și spectacolele noastre, am luat inițialele de la Annifrid, Bjorn Benny și Agnetha. Deci ABBA ! Și ABBA a rămas. Sub această denumire ABBA a participat la festivalul eurovi-

Scanned with OKEN Scanner

ziunii din Brighton, în anul 1974, cu melodia *Waterloo*. După aceea au urmat nenumărate cîntece care au pătruns cu mare succes în topurile europene, cît și în cele de peste ocean, dintre care am vrea să amintim : *I Do, I Do, I Do, Mama mia, Money, Money, Fernando, S.O.S., Dancing Queen* ș.a.

ABBA reprezintă dovada cea mai grăitoare că și cîntecele așa-numite „pentru bărbierit" — genul de muzică de toate zilele — pot avea un nivel destul de ridicat. Sub acest aspect, ABBA s-a situat în imediata apropiere a caruselului obișnuit al succeselor în care se întîmplă destul de des ca o formație sau un cîntăreț care au cunoscut săptămîni, luni și ani întregi de fericire și succes, să treacă printr-o perioadă de declin, alunecînd brusc pe panta nefastă a hazardului, în categoria celor despre care se scrie în anumite cronici dedicate unor festivaluri sau concursuri cu o formulă stereotipă care nu spune nimic: „în continuare au mai interpretat și... fără nici o altă mențiune critică". Aceasta este în mod obișnuit soarta unor vedete pentru unul sau mai multe sezoane, așa cum a fost, de exemplu, cea a grupului *Middle of the Road* („În mijlocul drumului"), din Anglia, sau a interpreților de peste ocean care au pătruns pentru o anumită perioadă în topurile europene, realizînd o carieră efemeră. Un asemenea episod amar a înregistrat, în prima jumătate a anilor '70, grupul vocal *Les Humuphries Singers*. Această tactică, a cîntăreților de peste ocean, de a-și începe cariera muzicală cu un start în Europa, a obținut anumite succese în cadrul noului val apărut la sfîrșitul anilor '70, pătrunzînd în special în rîndurile publicului tînăr. Acest gen muzical reprezintă cel mai bun acompaniament pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru dansul de discotecă. El conține un ritm expresiv permanent care poate să producă fie un efect hipnotic, fie să plictisească (depinde cum vă hotărîți să reacționați la acest gen muzical), ținînd seama de faptul că i se adaugă și sunetul lin al instrumentelor cu coarde. Din punct de vedere muzical, la baza stilului disco se află ultimul stadiu prelucrat al soul-ului din Philadelphia, precum și rezonanțele *salsy*, o nouă formă prin care a pătruns în muzica ușoară universală o combinație de elemente provenite din muzica albilor și cea a negrilor care s-au amestecat în America latină dînd naștere la stilurile *samba*, în Cuba, *reggae*, în Jamaica, sau *salsy*, în Portorico. Stilul disco a devenit la sfîrșitul anilor '70 o modă de mare autoritate, mulți interpreți de rock sau soul, de mare prestigiu, fiind nevoiți, pentru a putea rămîne pe pozițiile cucerite mai înainte, să se adapteze imperativelor acestui stil. Dar crema succeselor comerciale a fost adunată cu lingura mare de cîntărețe cum a fost *Donna Summer*, născută la Boston, care și-a început cariera artistică la München, sub conducerea experimentatului producător italian *Giorgio Morodero* sau ca trioul feminin *Silver Convention*, provenit din insula Mauriții și stabilit în R.F.G. Un alt nume al muzicii disco, demn de luat în seamă, este cel al formației *Boney M*, originară din Jamaica.

Industria muzicală a văzut în stilul disco începutul unei ere noi în mișcarea muzicală a epocii noastre, în timp ce critica a fost destul de sceptică în această privință susținînd în concluziile sale că în genul disco sînt prea puține elemente muzicale de calitate care ar putea confirma opinia industriei muzicale. Dar cum nici industria muzicală și nici critica de specialitate nu-și fudamentau opiniile pe argumente indiscutabile, răspunsul definitiv la această problemă îl va da numai timpul, dar și pentru aceasta este nevoie de un anumit interval necesar unei priviri retrospective realiste, cînd se vor putea disocia valorile proieminente de cele efemere. Dealtfel, nu trebuie trecut cu vederea faptul că și la apariția rock-and-roll-ului s-a produs un fenomen similar. Este însă mai bine să nu ne angajăm pe direcții ipotetice și să facem previziuni pripite, pornind de la unele analogii superficiale, mai înainte de a fi văzut ce se petrece în matricea misterioasă a fiecăruia din fenomenele respective, mai cu seamă că în domeniul artei, sintezele axiologice nu-și desprind singure pecețile de taină. Drumul de mijloc este, mai mult ca orice alt gen al muzicii ușoare, un domeniu al șlagărelor, al topurilor, al unei neîntrerupte defilări de nume noi. Pe această aurită cale de mijloc, în sensul horațian al cuvîntului, cîntăreții sau formațiile muzicale au pătruns doar cu cîteva înregistrări spre culmile succesului, pentru ca apoi, dispunînd de aceleași calități profesionale, ba poate chiar mai bine potențate decît atunci cînd se avîntau înaripați spre triumf, să-și petreacă restul vieții în turnee, pe afișele cărora numele lor coboară pe

Scanned with OKEN Scanner

coloana de interpreți, din ce în ce mai mult, pînă se mistuie în marele anonimat din „ș.a.“...

Aceasta a fost soarta lor! De ce se întîmplă așa? Este greu de spus. Cert este însă faptul că acei ce reușesc să-și păstreze o individualitate adevărată de-a lungul anilor, a căror statură să nu fie măcinată de moara implacabilă a timpului, sînt foarte puțini. Și în aceasta constă sensul celui mai larg curent al muzicii ușoare. Misiunea sa este să aducă bucurie și ușurare în iureșul vieții noastre cotidiene, chiar în mod anonim și fără nici o pretenție la un succes care să-i proiecteze permanent pe cerul muzicii. Și dacă cineva reușește să obțină din munca sa chiar și în aceste condiții ceva mai mult decît atît, atunci el devine o pasăre rară a muzicii ușoare. Dar în istoria acestei muzici pot pătrunde numai astfel de păsări care aduc pe aripile lor cea mai înaltă bătaie de inimă a oamenilor ca s-o înțeleagă și s-o prețuiască lumea întreagă.

TABELUL SUCCESULUI 1

Topurile și revistele șlagărelor formează elemente esențiale ale muzicii ușoare, unde totul gravitează în jurul succesului. Ele reprezintă un joc amuzant pentru admiratori, iar pentru industria muzicală, un sondaj al pieții de desfacere și un material important de studiu pentru sociologi. Unele dintre aceste elemente iau ființă din anchetele muzicale efectuate în rîndul ascultătorilor, iar altele din analiza atentă și competentă a datelor furnizate de procesul de vînzare a discurilor. În afară de aceste lucruri, se mai ține cont de sistemul de prețuri, de premiile obținute, de aprecierile criticilor sau ale juriilor de specialitate care nu pun mare preț pe succesele sau pe popularitatea concurenților și, în primul rînd, pe accentul și pe calitatea artistică a interpreților.

Faptul că unele capitole ale cărții de față sînt însoțite de astfel de topuri și de aprecieri ale succeselor înregistrate în ultimii ani, nu este întîmplător. În aceste topuri sînt trecute unele nume care s-au aflat în centrul atenției într-o anumită perioadă (chiar dacă pentru un timp mai scurt) și despre care nu veți putea citi în cuprinsul acestei cărți,

Scanned with OKEN Scanner

din motive deja menționate. Alături de numele interpreților, veți putea afla amănunte despre succesele obținute de aceștia, atît din partea publicului, cît și a criticii. Cu ajutorul tabelelor succeselor, cititorul va putea arunca o privire asupra relațiilor complicate dintre două puncte de vedere care se vor afla întotdeauna într-un raport contradictoriu și anume: reacția publicului exprimată prin vînzarea discurilor față de succesul consemnat de critică, sau prin premii acordate nivelului artistic. Topurile genului muzical pe care l-am denumit curentul principal se alcătuiesc în fiecare țară, după criterii diferite. În tabelul care urmează, am ales datele din două dintre cele mai importante moduri de apreciere ale muzicii ușoare. Primele 3 categorii: *single*-ul anului, *LP*-ul anului și *cîntecul anului* provin din modul de apreciere al Academiei de Artă din America, mod materializat prin renumitul premiu *Grammy* care, pentru producția de discuri are aceeași însemnătate ca și premiul *Oskar* pentru producția de filme. Premiul *Grammy* se acordă la categorii diferite, ținînd cont de performanța artistică evidentă a unui singur cîntec, deci nu urmărește aprecierea unei cariere artistice îndelungate sau meritele interpretului într-un anumit stil muzical și nici nu ține cont de succesul înregistrat în magazinele de vînzare a discurilor. Celelalte categorii, ca de pildă cel mai popular cîntăreț, cea mai populară cîntăreață sau cea mai populară formație înregistrată pe disc single sau LP provin din aprecierea pur comercială a revistei americane „Billboard" („Afișier") specializată în asemenea probleme. Topurile sale săptămînale urmăresc, pe parcursul întregului an, vînzarea de discuri, în funcție de comunicările magazinelor muzicale. Topul anului arată succesul tuturor înregistrărilor editate în anul respectiv de un anumit cîntăreț. Tabelele succesului apărute în revista „Billboard" pornesc de la acea categorie de muzică ușoară denumită în terminologia americană *pop*. Denumirea aceasta cuprinde tot ce aparține domeniului muzicii ușoare. Piesele de jazz, country + western, soul, muzica disco sau muzică, aparținînd altor stiluri, sînt cuprinse în topuri separate. Dar dacă vreun disc ce aparține acestor stiluri atinge un succes neobișnuit care escaladează bariera ascultătorilor inițiați și înaintează triumfal pînă în zonele periferice ale maselor largi, atunci și acest disc apare imediat în topul muzicii pop. În concordanță cu aceste criterii de apreciere, rock-ul face parte dintre elementele de bază ale muzicii pop și de aceea să nu vă mire faptul dacă veți întîlni în acest prim tablou al succeselor nume despre care veți citi în cadrul altor capitole ale cărții de față. Aceasta este încă o dovadă că reprezentanți ai diferitelor stiluri depășesc sfera acestora, cîștigîndu-și un public tot mai larg, apoi emigrează mai departe, tot mai departe, în căutarea de noi ținuturi aurifere încă neexploatate de nimeni.

Scanned with OKEN Scanner

TABELUL SUCCESULUI I

Anul	Discul anului (single)	Discul LP al anului	Cîntecul anului	Cel mai popular cîntăreț la discuri Single	Cea mai populară cîntăreață la discuri single
1971	It's Too Late Carole King	Tapestry Carole King	Jou've Got A Friend Carole King	Marvin Gaye	Aretha Franklin
1972	The First Time Ever I Saw Your Face Roberta Flack	Concert pentru Bangladesh Diferiți artiști	The First Time Ever I Saw Your Face Ewan Mc Coll	Al Green	Melanie
1973	Killing Me Softly With His Song Roberta Flack	Innervisions Stevie Wonder	Killing Me Softly With His Song Normal Gimbel Charles Fox	Elton John	Helen Reddy
1974	I Honestly Love You Olivia Newton-John	Fulfillingness First Finale Stevie Wonder	The Way We Were Marilyn & Alan Bergman Marvin Hamlish	Charlie Rich	Olivia Newton-John
1975	Love Will Keep Us Together Captain & Tenille	Still Crazy After All These Years Paul Simon	Send In The Clowns Stephen Sondheim	John Denver	Linda Ronstadt
1976	This Masquerade George Benson	Songs In The Key Of Life Stevie Wonder	I Write The Songs Bruce Johnston	Barry Manilov	Diana Ross
1977	Hotel California The Eagles	Rumours Fleetwood Mac	Tema de dragoste din filmul S-a născut o stea Barbara Streisand și Paul Williams și You Light Up My Life Joe Brooks	Rod Stewart	Barbara Streisand
1978	Just The Way you Are Billy Joel	Saturday Night Fever Bee Gees și alții	Just The Way You Are Billy Joel	Andy Gibb	Linda Ronstadt

Scanned with OKEN Scanner

Anul	Cea mai populară formație de pe discurile single	Cel mai popular cîntăreț de pe discurile L.P.	.Cea mai populară cîntăreață de pe Discurile L. P.	Cea mai populară formație de pe disurile L. P.
1971	Three Dog Night	Jamnes Taylor	Carole King	Chicago
1972	Bread	Cat Stevens	Roberta Flack	Rolling Stones
1973	Gladys Knight The Pigs	Al Green	Helen Reddy	Deep Purple
1974	Gladys Knight & The Pips	Jim Croce	Helen Reddy	Average White Band
1975	America	Elton John	Olivia Newton-John	Average White Band
1976	Bee Gees	John Denver	Olivia Newton-John	Aerosmith
1977	Steve Miller Band	Stevie Wonder	Linda Ronstadt	Fleetwood Mac
1978	Bee Gees	Barry Manlow	Linda Ronstadt	Bee Gees

Scanned with OKEN Scanner

PĂLĂRIA CU BORURI DIN NASHVILLE

Conduce camionul drogheriei
și este șef de ku-klus-klan vestit
și va fi bucuros, cînd vine vara,
să plece din orașul prăfuit.
Și-a construit căsuța pe colină,
unde va pune discuri, s-ascultați
muzica country, după gust, de care
pînă la urmă să vă săturați !

(Roger Mc Guinn-Graham Parsons :
„Șoferul camionului de la drogherie")

Scanned with OKEN Scanner

CÎNTECE PENTRU ŞOFERII DE CAMION

Filmele regizorilor americani din generația mai tînără nu situează genul de muzică denumit astăzi „country and western" într-o lumină prea frumoasă. Într-unul din aceste filme, în timpul unui concert susținut într-o închisoare, o stea a muzicii ușoare își însușește un cîntec compus și interpretat înaintea sa de un tînăr deținut. Steaua încasează toate onorariile și, în colaborare cu poliția, îl urmărește cu pistolul pe tînărul autor eliberat care începuse lupta pentru a intra în posesia drepturilor sale. (Este vorba de filmul american „Blues-ul din închisoare", în care rolul tînărului deținut este interpretat de Peter Fonda). Tot în acest film, un idol îmbătrînit al muzicii ușoare se retrage în lumea sa ca într-o citadelă ermetic închisă, asigurîndu-i pe toți, și, bineînțeles, și pe sine însuși, că brutalitățile lumii din afară ce domneau în întreaga Americă nu vor putea pătrunde pînă la el. Dar filmul nu pune accentul pe acest personaj, ci pe tînărul eliberat din închisoare care, fiind talentat, caută să se afirme prin muzică, dar moare împușcat în timpul unui concert de muzică country, pe care-l susținea la Nashville.

La o privire superficială, muzica country poate apărea ca o muzică banală destinată șoferilor de camioane, o muzică încadrată ermetic între trei acorduri de bază și zece teme, mereu aceleași, despre dragostea fericită sau nefericită sau despre faptul că, pînă la urmă, binele este răsplătit, iar răul pedepsit. O astfel de privire superficială asupra muzicii country a fost influențată și de faptul că imediat după cel de-al doilea război mondial, muzica country, mai repede și mai pregnant decît ori care alt stil al muzicii ușoare, s-a transformat într-o industrie muzicală organizată, orașul Nashville din statul Tennessee devenind „Music, U.S.A." — după New York fiind cel mai mare centru de studiouri pentru înregistrări de discuri, edituri muzicale, agenții de impresariat artistic și instrumentiști și studio experimental. De asemenea, relația muzicii country cu elementele de valoare din curentul principal, întruchipată în acel gen neutru de muzică socotită „bună pentru bărbierit", a început să devină neplăcut de îngustă, cu toate protestele muzicii country adevărate. Toate aceste aspecte reprezintă un adevăr incontestabil, așa cum de necontestat sînt și afirmațiile întristătoare și neplăcute despre caracterul comercial și industrial al majorității muzicii pop. Dar tot atît de necontestabil este și faptul că în cadrul curentului principal au apărut numeroase cîntece, interpreți și compoziții care merită o atenție deosebită.

Un fenomen asemănător, chiar mai accentuat, se petrece și în muzica country, deoarece aici se simt mult mai bine nervii fini prin

Scanned with OKEN Scanner

care cîntecele și interpreții săi își sorb inspirația de acolo de unde a început totul, adică din rădăcinile primordiale ale tuturor cîntecelor, din muzica populară americană.

Istoria acestui proces e destul de interesantă, deoarece se pare că muzica country este singurul gen muzical în care putem observa foarte clar metamorfozele petrecute de-a lungul unui întreg secol, de la formele și structurile primordiale pe care muzica populară americană le-a conservat nealterate, dar mereu deschise la glasul înalt al timpului, pînă la formele și structurile pe care epoca noastră ni le oferă ca pe un dar al spiritualității sale.

...1920

Balada despre roata de tors din caierul de aur a scriitorului ceh K. J. Erben, în care sora cea rea, împreună cu mama vitregă, o taie în bucățele pe sora cea vrednică, nu a fost numai o formă literară specifică popoarelor slave, motivul acesta îl vom găsi fără dificultăți în toate culturile lumii.

Baladele au găsit un mediu deosebit de prielnic pe teritoriul furtunos dintre Scoția și Anglia. Aici mișunau tot soiul de amanți perfizi, îmbrăcați în haine de nobili, care își ucideau iubitele fără să clipească din ochi, acele făpturi suave și naive care le căzuseră pradă, sau castelane sadice care-și lăsau admiratorii să piară din pricina sentimentelor de dragoste neîmpărtășite, ca apoi și ele să cadă pradă unei patimi fără leac pentru victimile inimii lor de gheață. Astfel de cîntece au supraviețuit mai ales în regiunile izolate, departe de centrele culturale, regiuni bîntuite de vînturile pustiitoare ale superstițiilor, a căror locuitori nu aveau alt gen de înnobilare spirituală în afară de povestirile proprii sau de așa-zisele seri distractive. O asemenea regiune a fost și sudul american, mai cu seamă văile și coastele munților de pe lîngă statele Kentucky și Arkansas. Nobilii scoțieni stabiliți aici au devenit cu timpul americani pur sînge, și povestirile lor renășteau din cenușa trecutului, purtînd toate însemnele epocii moderne de parcă nu ar fi avut loc cu două trei sute de ani în urmă, ci ieri sau alaltăieri, sau cel mai tîrziu cu o săptămînă în urmă. Temele cele mai interesante pluteau în aer. Oricine putea să întindă mîna și să le culeagă ! Și au fost culese și transformate în cîntece. Astfel, reîntoarcerea din oraș a unui tînăr curajos, vizita circului ambulant sau a unui felcer care își vindea în fiecare sat leacurile făcătoare de minuni ,atrăgîndu-i pe săteni și cu cîte un cîntec interpretat de el, toate acestea au îmbogățit repertoriul

Scanned with OKEN Scanner

cam rigid al baladelor cu răsunetele exuberantelor șlagăre ale vremii. Cu timpul, la acestea s-a adăugat și un nou mod de a cînta la chitară sau la banjo, modul de a cînta din gît al tirolezilor, ca și sunetele tînguitoare ale muzicii din Havai, crenelate de tonurile muzicuței, cîntecele despre căile ferate, despre ciocnirile de trenuri sau despre capcanele ce te pîndeau pe străzile periferice, cu felinare roșii, ale marilor metropole. Dar toate acestea nu reprezentau decît niște impedimente în plus, baza rămînînd intactă. Astfel, baladele colorate cu multe strofe se cîntau acasă sau cu prilejul diferitelor întruniri, iar pentru bucuria generală sau pentru dans se cînta la vioară, banjo, chitară, sau mandolină ; cei talentați mai adăugau la acestea și tot felul de improvizații amuzante sau îi tachinau pe cei de față cu ironii subtile, însă fără nici o răutate. Aceste personaje înzestrate cu talent erau cunoscute de tot satul, ba faima lor trecuse și prin împrejurimi, dar gloria lor se stingea repede și numele lor luau sfîrșit odată cu coastele și văile ținutului lor de baștină.

*

Cochilia aceasta strîmtă a fost spartă abia în anii '20, odată cu apariția radioului. În anul 1922 existau în America 520 de stații de radio, dintre care un număr de 89 se aflau în sud. Radioul a fost folosit în America în primul rînd pentru reclamă, dar cine dorea să anunțe că vrea să vîndă ceva, trebuia să difuzeze și o bucată muzicală pe gustul clientului. Și în felul acesta, eroii văilor izolate au început să apară în fața microfonului din studiourile radiodifuziunii. În același timp, numărul ascultătorilor creștea în progresie geometrică. În anul 1925, stația de radio WSM din Nashville a inaugurat un nou program denumit *Barn Dance* („Dansul din hambar") pe care l-a dedicat tocmai acestui gen de cîntece populare foarte cerute de cei care ascultau emisiunile radiofonice. Un an mai tîrziu, în 1926, George D. Haz, prezentatorul emisiunii, i-a schimbat numele în *Grand Ole Opry*, creînd astfel centrul unde aveau să fie reprezentate cele mai mari vedete ale muzicii country și care reprezintă și în zilele noastre atracția cea mai mare a orașului Nashville. La prima întîlnire a noilor stele ale genului cu publicul, entuziasmul s-a manifestat la fel de spontan și de o parte și de alta. De pildă, un moșulică simpatic a putut să cînte la vioară cu mult elan, rezistînd efortului timp de aproape o jumătate de oră în fața microfonului. Văzîndu-l că nu are de gînd să-și încheie suita de melodii, regizorii au intervenit uimiți :

— Vă rugăm să puneți punct. Ați cîntat destul, nu este cazul să vă epuizați. Vă mai invităm și altădată...

— Eu să mă epuizez ? Nici gînd ! Asta nu-i nimic. Să mă fi văzut săptămîna trecută acasă cînd am cîștigat concursul Lăutarilor care a durat opt zile și tot n-am fost epuizat !

Magia muzicii era inepuzabilă. Se înregistra un dublu transfer de energie. De la public la cîntăreț și de la cîntăreț la public. În aceste împrejurări, discul nu putea să rămînă în urma evenimentelor. Și nici nu a rămas ! Primul mare succes în acest domeniu a fost adus de un cîntăreț care se afla cu picioarele în lumi diferite. Este vorba de *Marion*

Scanned with OKEN Scanner

Try Slaughter (1883—1948) care și-a ales numele artistic de *Vernon Dalhart*, după denumirea a două orașe din Texas, unde se ocupase pînă nu de mult de însemnarea vitelor. În anul 1910, cînd împlinise 23 de ani, cu o voce bine formată, dar necultivată, Vernon Dalhart s-a mutat la New York, unde și-a modelat așa de bine vocea de tenor încît era capabil să interpreteze și rolul lui Pinkerton din *Madam Butterfley*. Și Vernon Dalhart a început să înregistreze arii de opere pentru societatea lui Thomas Alva Edison care l-a ales personal in acest scop, iar în anul 1923, a înregistrat, pentru societatea *Victor*, două cîntece „săteşti" și anume *The Wreck of the Old '97*, o prezentare colorată a unui accident de tren din 1897 și *The Prisoner's Song*, un cîntec sentimental despre viața unui prizonier. După doi ani de la editarea discului cu aceste cîntece, vînzarea a înregistrat peste 6 milioane de exemplare, înscriindu-se în coloana marilor șlagăre ale tinerei industrii discografice, prevestind succesul pe care muzica country a trebuit să-l mai aștepte cîteva zeci de ani. Dar pentru evoluția viitoare a lui Vernon Dalhart, o însemnătate deosebită au avut-o doi interpreți talentați din America de Sud, descoperiți în anul 1927 de producătorul întreprinzător al societății *Victor*, anume *Ralph Peer* care, cu 7 ani în urmă, înregistrase pentru societatea OKEM cel dintîi blues al negrilor. Dar atunci, în anul 1920, nu era vorba de un singur interpret, ci de un grup care reprezenta o formă foarte caracteristică pentru mediul autentic al acestui gen de muzică populară în care palpită năzuințele și suferințele unei rase ireproșabile din toate punctele de vedere.

FAMILIA CARTER. Ceea ce a devenit mai tîrziu „Familia Carter", în forma sa inițială nu l-a avut decît pe Alvin Carter (15.IV. 1891—7.XI.1960), originar din Virginia, unde își cîștiga existența ca pomicultor. Părinții săi erau atît de bigoți încît nu-i permiteau să cînte nici la vioară pe care o considerau un instrument al diavolului. În schimb, îi era îngăduit să cînte în corul bisericii din localitate, unde stîrnea admirația drept-credincioșilor.

În anul 1915, Alvin Carter s-a căsătorit cu Sara, care se născuse la 21 iulie 1880. Sara era o cîntăreață excepțională, dispunînd de un registru vocal foarte bogat, care știa să cînte și la banjo, chitară și harfă. În anul 1926, familia Carter are un nou membru valoros, pe *Maybelle*, născută la

10 mai 1909, care devine soția celui de-al doilea fiu. Și Maybelle știa să cînte la aceleași instru-

Scanned with OKEN Scanner

mente ca și soția lui Alvin Carter, vocea sa de altistă acompaniind în mod armonios sopranul Sarei. Constituită astfel din Alvin, Sara și Maybelle, familia Carter cînta acasă și la întruniri școlare și bisericești unde era ovaționată pentru frumusețea interpretărilor sale. Din partea tuturor admiratorilor se auzeau îndemnuri să-și ducă mai departe solia artei lor desăvîrșite. Și la 1 august 1927, familia Carter pleacă la Bristol, unde Ralph Peer își instalase un studiou simplu la ultimul etaj al unui bloc de pe strada ce reprezenta granița dintre statul Virginia și Tennessee. Studioul lui Ralph Peer avea ca scop să descopere și să înregistreze talente vocale. Acesta a fost începutul carierei de înregistrări a familiei Carter, care a dăinuit pînă în anul 1941, rezistînd chiar și perioadei furtunoase cînd cei doi soți au divorțat în anul 1932. Cele 250 de piese înregistrate de familia Carter sînt piese de o mare exemplaritate și prezintă cea mai perfectă mostră a muzicii populare autentice care a stat la baza muzicii country, atît prin repertoriu, modalități interpretative, cît și prin acompaniamentul instrumental. Acesta este unul din motivele pentru care înregistrările Carterilor au stîrnit un mare interes. Acest interes a devenit și mai intens în perioada anilor '60, cînd muzica folk a început să scuture de pulberea uitării documentele autentice ale muzicii populare din trecut. În acele momente de efervescență, nici un muzician nu putea să stea de o parte. Și Maybelle și-a continuat activitatea interpretativă, participînd de două ori cu mare succes la Festivalul muzicii folk din New Port, și împreună cu fiicele sale au devenit membrele grupului care-l acompania pe Johnny Cash la concertele pe care acesta le susținea în fața unui public entuziast. Mai tîrziu, în anul 1968 Johnny Cash s-a căsătorit cu June, una dintre fiicele Maybellei. Peste trei ani de la căsătoria fiicei sale, Maybelle a participat la înregistrarea unui triplu album al formației *Nitty Gritty Dirt Band*, album cu titulatura simbolică „Nu se va întrerupe acest circ." Muzica acestui album era destul de diferită de cea interpretată de familia Carter la începuturile sale. Ea conținea însă și destule elemente care aminteau de aceste începuturi memorabile.

Familia Carter și-a avut fără îndoială publicul său favorit, între anii '20—'30, dar nu se poate spune că a devenit vreodată vedetă, în sensul actual al cuvîntului. Mult mai aproape de această categorie s-a aflat o altă descoperire a domnului Ralph Peer.

Acesta a fost JIMMIE RODGERS (8.IX.1897—26.V.1933), căruia i-a înregistrat, tot în studioul său, de la ultimul etaj al unui bloc din Bristol, în vara anului 1927, cu o săptămînă mai tîrziu după ce înregistrase pe familia Carter, cel dintîi cîntec care a însemnat startul său artistic.

Jimmie Rodgers face parte din figurile americane cele mai patetice. S-a născut în inima Sudului, în statul Mississippi. Mama lui a murit de tuberculoză, cînd Jimmie avea numai patru ani, iar tatăl său, care lucra la construcția căilor ferate și era ocupat de dimineața și pînă seara nu avea nici o clipă de răgaz să se îngrijească de micul Jimmie.

Scanned with OKEN Scanner

Rămas aproape ca un orfan, micul Jimmie se plimba de la o rudă la alta, cînd mai bine, cînd mai rău, dar mai mult rău decît bine. Sănătatea sa era cam șubredă, așa că n-a prea știut ce este farmecul copilăriei. Ca să-și mai facă de lucru, uneori căra apă muncitorilor care lucrau la calea ferată. Acestea erau momentele sale de plenitudine pe care le aștepta cu nerăbdare, pentru că de la muncitorii negri a învățat stilul lor de a cînta la chitară. Cînd s-a făcut băiat mare, a îmbrățișat meseria de frînar la căile ferate, dar din cauza unei pneumonii cronice a fost nevoit să renunțe la această meserie. Ce-ar mai fi putut să facă ? Să se sprijine în continuare pe ajutorul rudelor nu se mai putea și nici pe sprijinul tatălui său nu mai putea conta. Prietenii l-au îndemnat să cînte.

— În situația ta numai talentul tău muzical te-ar putea ajuta. i-au spus prietenii. Încearcă, poate că reușești.

— Ca mine sînt o mulțime. Dacă aș fi negru ar fi altceva. Aș putea să cutreier satele, așa cum fac felcerii care-și atrag clienții cu cîntece. Și se descurcă destul de bine.

— De ce nu te faci negru ?

— Cum o să mă colorez în negru cînd sînt alb ?

— Așa cum au făcut și alții. Îți înnegrești fața !

Și Jimmie și-a înnegrit fața și a început să cînte alături de felcerii cu care cutreiera satele. A încercat tot ceea ce a fost posibil și s-a bucurat de succese trecătoare. În cele din urmă a naufragiat undeva, departe de casă fără bani și rămăsese și fără chitară. Lucrurile acestea se întîmplau în anul 1924 ; împlinise 27 de ani. Cu sănătatea n-o ducea deloc bine. Lipsurile, oboseala, truda și mai ales grija necontenită pentru ziua de mîine își spuseseră cuvîntul. Un cuvînt greu, definitiv, ca un destin. Doctorii pe care-i consultase i-au descoperit o boală care nu iartă. Tuberculoza ! De tuberculoză murise și mama lui.

— Trebuie să vă tratați serios. Altfel încheiați cu viața. Și e păcat de talentul pe care-l aveți. Un talent remarcabil.

— Cine are nevoie de talentul meu ?

— Oamenii, mulți oameni ! Cînd vă ascultă sînt fericiți. Pentru fericirea oamenilor trebuie să trăiți !

Jimmie Rodgers s-a tratat, și cînd s-a simțit bine a continuat să cînte. Călătorea mult. În vara anului 1927, era la Bristol unde auzise că Ralph Peer este în căutare de talente muzicale. Cînd s-a prezentat la studioul lui Ralph Peer, acesta i-a spus că nu înregistrează decît talente adevărate.

— Înregistrarea mea este o garanție a talentului și a succesului. Încearcă să vedem ce se poate face.

Jimmie a încercat și a fost înregistrat. Se părea că totul se va schimba. I-a cucerit pe ascultători. Avea un stil al său propriu care combina cîntecul popular tradițional al albilor cu blues-ul negrilor, adăugîndu-i în plus o versiune personală a cîntatului în stilul tirolez.

În decurs de șase ani, Jimmie Rodgers a înregistrat 111 melodii care s-au vîndut în douăzeci de milioane de exemplare. A cîștigat sume foarte mari de bani, dar tot așa de repede le-a cheltuit. A în-

Scanned with OKEN Scanner

ceput să joace cărți, să se lase foarte ușor înșelat, aruncînd în toate părțile cu banii. În fața sa-

natoriului de tuberculoză din Texas și-a construit o vilă superluxoasă pe care a denumit-o *Raiul cîntărețului albastru*, dar după un timp, rămînînd fără bani, a fost nevoit s-o vîndă. La sfîrșitul lunii aprilie 1933, Jimmie Rodgers a plecat pentru ultima oară la New York ca să mai înregistreze cîteva piese muzicale.

— Am nevoie de bani pentru familie, a spus el. Nu pot s-o las fără nici un ban.

— Dar ești foarte bolnav, i s-a spus la studioul unde-și înregistrase cîntecele.

— Voi rezista. Să mi se instaleze un pat în studiou unde să mă odihnesc cînd va fi nevoie.

Așa s-a procedat și a mai înregistrat doar 12 cîntece. A fost însă un efort prea mare și numai după două zile s-a stins din viață.

Flacăra arsese mult prea puternic!

În muzica ușoară universală au existat puține personalități care, intr-un timp atît de scurt, doar cinci ani — 1927 — 1933 — să exercite o influență atît de marcantă asupra generațiilor viitoare. Jimmie Rodgers a devenit idolul și exemplul tuturor reprezentanților de seamă ai muzicii country care aveau să apară în următoarele două decenii, așa cum au fost *Merle Haggard* (1937—), *Vank Snow* (1914 —), *Ernest Tub* (1914—), *Gene Autry* (1907—). Pe toți aceștia și încă pe mulți alții i-au stimulat tocmai discurile lui Jimmie Rodgers, determinîndu-i să se dedice acestui gen de muzică. Pentru ascultătorii săi, Jimmie Rodgers a devenit simbolul muzicii pe care o considerau parte integrantă din ființa lor spirituală, ca o proprietate a lor. O anecdotă povestește cum interpreții muzicii populare învățau cintece noi de pe discurile lui Jimmie, iar apoi culegătorii de piese folk le notau de la aceștia ca pe un material autentic. Poate că tocmai datorită lui Jimmie Rodgers vînzarea discurilor cu muzică country n-a înregistrat o scădere prea mare în perioada crizei economice care a afectat foarte mult industria discografică din acea vreme. Astfel, pentru locuitorii satelor din Sud, discurile lui Jimmie Rodgers au devenit un lucru aproape la fel de necesar ca pîinea zilnică sau încălțămintea.

Aceste discuri le aduceau acasă *Raiul cîntărețului albastru!*

Scanned with OKEN Scanner

1930

Forma muzicii populare americane a suferit schimbări continui. Mai întîi anii '30 au mutat sursa sa principală din sud-est în regiunile de sud-vest. Din văile străjuite de munți ale statelor Tennessee și Arkansas desfășurarea principalelor evenimente s-a localizat în Texas, Oklahoma, ba chiar și în California. Coastele stîncoase ale munților sînt înlocuite acum de cîmpii întinse cu cirezi de vite, cu ape domoale, dar și capricioase în anotimpurile ploioase. Aici ochiul contemplă un peisaj cu orizonturi nesfîrșite, iar în locul satelor tradiționale, izolate de restul lumii, au apărut orașele cu ritmurile lor trepidante și cu toate porțile deschise spre viață. Aici, granița dintre civilizație și pustietate a fost desființată, dar bat vînturi puternice care au spulberat și multe din vechile ritualuri ce păreau definitive. Pînă și corurile bisericești, așa-numitele *honky-tonky*, au fost înlocuite de sarabanda circiumilor zgomotoase în care mișunau toți derbedeii locali. Cadrilul acompaniat de vioară și banjo a cedat locul tropăiturilor pline de veselie care pretindeau un acompaniament mult mai robust. În orchestre au început să răsune zăngănitul pianului *honky-tonky*, împreună cu acordurile chitarei, în special al chitarei *steel* care prin sunetele ei amintește de chitara havaiană. Din cînd în cînd, această chitară începuse să fie racordată la curentul electric, ceea ce dădea vibrațiilor sale o putere și mai mare. Aici, sub climatul citadin, în locul muncitorilor feroviari, al frînarilor ce cîntau despre situații de viață foarte reale, au apărut noii eroi romantici-*cowboy*-aureolați din ce în ce mai mult de poleiala Hollywoodului. Treptat-treptat, au început să se înrădăcineze în această perioadă, în locul termenului obișnuit de *hillibilly* (într-o traducere aproximativă „muzica țăranoilor"), denumirea actuală și astăzi de country-and-western (muzica țăranilor din vest).

Această atmosferă stimulatoare a contribuit la formarea de noi vedete ale muzicii country. Demn de toată atenția este însă faptul că interpreții acestui gen muzical mai proveneau încă în majoritatea cazurilor din mediul rural, crescuți în spiritul tradițiilor autentice ale satului american a căror efigie o purtau în suflet mereu vie și luminoasă. Printre acești interpreți îi putem aminti pe *Bob Wills* (6.V.1905—13.V.1975), care provenea dintr-o familie de muzicieni din Texas. Pentru prima dată, Bob Wills a cîntat la vioară în public în anul 1915, cînd împlinise vîrsta de 10 ani. A cîntat forțat de împrejurări, deoarece a trebuit să-l înlocuiască pe tatăl său care murise din pricina unei mari cantități de alcool pe care-l consumase înainte de concert. Această întîmplare a rămas în amintirea lui Bob Wills ca un moment întunecat al vieții sale,

dar și ca o poartă deschisă spre viitor la o vîrstă cînd alți copii nu se gîndesc decît la lumea mirabilă a cărților de povești și la jocurile lor zburdalnice, în lumina cărora pînă și viața cea mai grea capătă dimensiuni de basm. Drumul deschis atunci, în 1915, a durat mai bine de o jumătate de veac. De-a lungul celor 50 de ani de carieră artistică, Bob Wills a cîntat, pe rînd, la vioară, chitară, banjo, precum și la instrumente de jazz. Din combinația cîntecului popular american cu muzica negrilor și a dixielandului (muzica de jazz a americanilor din sud se caracterizează prin improvizații ritmice), Bob Wills a creat un nou stil de dans denumit *swing-ul vestului*. Mai tîrziu, în anii '40, cînd *Pee Wee King*, unul din continuatorii lui Bob Wills, a adus pe scena sălii *Grand Ole Opry* din Nashville instrumentele de percuție, a marcat o mică revoluție într-un domeniu considerat pînă atunci sacrosanct.

Demn de amintit este și *Gene Autry* (29.IX.1907). S-a născut la o fermă din Texas și își cîștiga existența ca ajutor de telegrafist în Oklahoma. El și-a început amețitoarea carieră de cowboy cîntăreț în filmele produse în serie la Hollywood și a fost cel dintîi care i-a deschis drumul contemporanului său *Tex Ritter*, a cărui voce răsună și astăzi în urechile milioanelor de spectatori care-i savurează filmele.

TEX RITTER (12.I.1906—2.I. 1974) s-a înscris în memoria cinefililor cu melodia din celebrul film *Higs Moon* („La amiază"), unde juca alături de *Gary Cooper*. În această perioadă, Tex Ritter turnase deja un număr impresionant de 78 de filme *western*, toate realizate între anii 1936—1948. Deci 7—8 filme anual. Cum a fost cu putință? A fost cu putință deoarece filmele erau produse pe bandă rulantă, iar cineaștii nici nu se mai străduiau să le dea un nume filmelor, ci le numerotau: *Ritter nr. 5* sau *Autry nr. 9*. Stelele de cinema care jucau în aceste filme se îmbrăcau în costume de cowboy luxoase, confecționate în saloanele de modă cele mai scumpe. Costumați în felul acesta, artiștii înfruntau împușcăturile stereotipe, urmăriți de bandiți călări printr-un peisaj sălbatic, pentru a se sublinia și mai mult caracterul romantic al episoadelor. Între timp își mai îmbrățișau iubitele care îi așteptau mai mult sau mai puțin fidele, dar, de fapt, nimeni nu știa despre ce este vorba în filmul respectiv, pe

primul plan fiind spectaculozitatea momentelor culminante, unde dezlănțuirea oarbă a forțelor antagoniste nu mai avea nici o mă-

sură. Cu toate acestea, majoritatea interpreților de cowboy dispuneau de calități artistice indiscutabile.

Ca și Gene Artry, și Tex Ritter s-a născut într-o fermă texană și se poate spune că adolescența și-a petrecut-o în șa, străbătînd ținuturile ca un adevărat cowboy, fredonîndu-și cîntecele favorite. În anii de universitate, departe de a-și uita obîrșia și preocupările adolescentine, îi distra pe colegi și pe profesori cu cîntece din folclorul texan. După ce-și încheia recitalurile muzicale, cei care îl ascultaseră fascinați îl asaltau cu tot felul de aprecieri elogioase și cu sfaturi :

— Ai un glas de milioane și nici talentul tău nu este mai prejos. Cu asemenea daruri este păcat să îmbrățișezi cariera de jurist.

— Și ce vreți voi să fac ?

— Film ! Să joci roluri de cowboy cîntăreț. Ai să devii celebru în lumea întreagă.

Și Tex Ritter a devenit într-adevăr celebru. În anii '30, americanii îl cunoșteau pe Tex Ritter din serialele difuzate la radio, pe care toți ascultătorii le îndrăgeau foarte mult, iar curînd a apărut, tot în această perioadă, pe scena Broodway-ului în piesa *Green Grow the Lilacs* („Liliacul crește verde"), care mai tîrziu s-a transformat în renumita comedie muzicală *Oklahoma.*

Cînd, în cele din urmă, Tex Ritter a pătruns în studiourile Hollywoodului, renumele lui s-a răspîndit în toate colțurile lumii, odată cu filmele sale. Mai trebuie însă spus că dincolo de fardul și pomada Hollywoodului, mai puteau fi auzite încă elemente ale modului de a cînta al cowboylor adevărați de pe întinsele pășuni ale Texasului și poate că tocmai acestea i-au asigurat aura misterioasă pe care a purtat-o în tot timpul existenței sale.

1940

Ritmul producției de filme din Hollywood a fost frînat de dezlănțuirea celui de-al doilea război mondial care a însemnat pentru întreaga America un puternic îndemn la acțiune. Muzica de la țară a început să se deplaseze de la Est spre Vest, dar ea rămînea în continuare un domeniu al Sudului agrar, filtrul hollywoodian lăsînd să pătrundă în Nord numai o parte a acestui gen de muzică. Acum însă venise vremea marilor schimbări. Dezvoltarea rapidă a industriei de război a solicitat un aflux mare de forță de muncă prodigioasă care s-a revărsat astfel din Sud spre marile orașe ale Nordului, cu toate că nici în Sud nu

Scanned with OKEN Scanner

domnea liniştea, doarece şi aici se construiau marile tabere ale armatei unde viitorii soldaţi erau instruiţi fără să se ţină seama de mediul din care veneau. Soldaţii de pe front trimişi în Europa sau în Oceanul Pacific căutau un sprijin moral în ceva care să le aducă aminte de acasă, de priveliştea odihnitoare a ţinuturilor natale în care-şi petrecuseră anii copilăriei şi ai primei tinereţi pentru a putea uita de coşmarul războiului. Muzica Sudului a devenit astfel numitorul comun al tuturor soldaţilor americani şi ei s-au lăsat prinşi de această undă largă şi fremătătoare, împăcîndu-i cît decît cu vremea şi cu oamenii. Între timp, muzica pătrunsese şi în Nord, cucerind noi poziţii şi luînd în stăpînire ţinuturi care o întîmpinau cu braţele deschise. Dar acasă se petreceau şi alte lucruri noi. Societatea compozitorilor, autorilor de texte şi editorilor, ASCAP, — *American Society of Composers, Autors and Publishers* —, una dintre cele mai importante organizaţii care apărau drepturile de autor ale membrilor săi, în tratativele sale cu societăţile de radio şi cu organizatorii manifestărilor muzicale, a intrat în conflict cu radiodifuziunea, spre sfîrşitul anului 1940, încercînd să soluţioneze această problemă prin intermediul forţei, interzicînd membrilor săi să-şi mai ofere piesele pentru a fi transmise dacă radiodifuziunea nu respectă normele stabilite în ceea ce priveşte drepturile de autor. Dar radiodifuziunea nu s-a lăsat intimidată şi nu a cedat în faţa presiunilor ASCAP-ului, ba mai mult, a hotărît să acorde un sprijin substanţial unei alte organizaţii de mai mică importanţă BMI-ului *(Broadcast Music Inc.)*, cu care întreţinea relaţii cordiale. Numai că autorii asociaţi în BMI nu erau tot aşa de prodigioşi ca membrii ASCAP-ului, dispunînd de prea puţine compoziţii pentru a putea acoperi toate spaţiile goale ale programelor de radio. Şi atunci radiodifuziunea a deschis larg porţile muzicienlor amatori şi autorilor ocazionali care erau consideraţi de ASCAP ca parteneri necorespunzători pentru a fi primiţi în rîndurile membrilor săi. În majoritatea cazurilor, aceşti artişti amatori erau interpreţi ai muzicii populare americane, originari din mediul rural, care nu beneficiau de nici o pregătire profesională aptă să le rafineze valenţele de expresivitate. Dar poate că tocmai lucrul acesta le-a sporit autenticitatea interpretativă. Astfel, muzica country a ocupat un loc destul de important în programele de radio. Consecinţele acestui fapt s-au manifestat în două direcţii : mai întîi cîntecele compozitorilor de la ţară au început să pătrundă încă din perioada celui de-al II-lea război mondial şi în repertoriul vedetelor consacrate curentului principal al muzicii uşoare ; astfel Bing Crosby sau surorile Andrews au transformat multe cîntece country, compuse într-un moment de inspiraţie de unii compozitori de la ţară, în şlagăre, încununîndu-le cu un prestigiu pe care de altfel îl meritau din plin. În al doilea rînd, chiar în sînul muzicii country au apărut interpreţi care, dispunînd de rezerve de expresivitate, au izbutit să se acomodeze exigenţelor pop-ului lustruit al curentului principal. Un exemplu în acest sens ni-l oferă *Eddy Arnold* (15.V.1918—) din Tennessee care, dintr-un fermier obişnuit, a devenit un star strălucitor ale cărui înregistrări figurau în revistele şlagărelor americane din anii 1949—50.

Dar expansiunea vijelioasă a muzicii country din această perioadă este legată şi de un alt nume care a contribuit la reîntoarcerea acestei

muzici din exterioarele cinematografiei hollywoodiene în munții singurătăților sudice de unde de altfel își luase zborul fascinată de cel care s-a numit *Roy Acuff*.

ROY ACUFF (15.IX.1903—) a devenit unul din simbolurile Americii din perioada ultimului război mondial. Tatăl său a fost, pe rînd, jurist, preot baptist, apoi predicator într-un orășel din Tennessee, schimbîndu-și funcțiile determinat de faptul că foarte greu izbutea să cîștige atît cît îi era absolut necesar ca să-și întrețină familia numeroasă. Fiecare din aceste funcții îi lăsa suficient timp pentru a se desprinde din marasmul cotidian cîntînd la vioara tradițională. Acest hobby l-a moștenit și Roy Acuff de la tatăl său, dar marea lui pasiune era sportul de performanță, ca jucător de basse-ball. Drumul său de jucător profesionist de basse-ball a fost însă întrerupt din pricina unor insolații repetate care i-au pus în primejdie sănătatea. A rezistat cît a rezistat, și la vîrsta de 27 de ani, Roy Acuff și-a dat seama că pentru el cariera sportivă se încheiase definitiv. Ce mai avea de făcut? Își făurise din sport un țel de viață, investise timp, energie, pasiune, poate și talent. Și pentru ca să uite de cariera sportivă ratată, s-a alăturat, în calitate de muzician, comediant și cîntăreț, unui grup ambulant condus de un doctor care vindea leacuri „verificate de practică" și cu „proprietăți miraculoase pentru vindecarea tuturor bolilor". N-a fost prea rău, deoarece făcînd de toate Ray Acuff a văzut ce place și ce nu place publicului, și-a cucerit chiar și o oarecare faimă și, cu timpul, a ajuns să fie angajat la stațiile de radio locale, iar în anul 1938, după aproape 8 ani de pelerinaj, către o Mecca muzicală, a reușit să ajungă la *Grand Ole Opry* din Nashville, bineînțeles nu singur ci împreună cu formația în care cînta. Această formație a adus aici, pentru prima dată, chitara acustică, o invenție a fraților cehi *Dopera*, stabiliți în America, și denumită după numele firmei lor, prescurtat, *Dopiera-Broters*. Sunetul acestei chitare, foarte asemănător cu cel al havaianei, a contribuit la transformările „corurilor operei". Pînă atunci, cîntăreții de la *Grand Ole Opry* se recrutau numai din membrii formațiilor instrumentale. Formația lui Roy Acuff, intitulată *Crazy Tennesseans*, și-a schimbat titulatura în anul 1942, devenind *Smoky Mountains Boys*, formația de acompaniament a cîntărețului conducător al întregului ansamblu muzical. În anii care au urmat, Roy Acuff nu era numai cea mai mare stea a operei din Nashville al cărei prestigiu creștea necontenit, dar făcea parte dintre cei mai populari cîntăreți ai muzicii ușoare în general, bucurîndu-se de aprecieri elogioase din partea tuturor iubitorilor de muzică. De pildă, soldații americani, răspunzînd la o anchetă despre cîntărețul preferat, l-au situat pe Roy Acuff pe primul loc, înaintea lui Frank Sinatra, iar japonezii din Okinava, în timpul atacului asupra pozițiilor americane, l-au boicotat pur și simplu, deoarece nu au putut inventa o jignire mai profundă la adresa tradițiilor americane, Roy Acuff fiind, în con-

Scanned with OKEN Scanner

cepția lor, expresia cea mai reprezentativă a acestor tradiții. Prin vocea sa cu inflexiuni calde ca și prin repertoriul său în care cîntecele despre feroviari erau cele mai populare, Roy Acuff a întru-

chipat chintesența valorilor definitive și serioase ale trecutului american. Cu toate acestea, el nu s-a putut împotrivi schimbărilor treptate ale condițiilor în care au apărut aceste valori, aducînd și el o contribuție substanțială, determinantă desigur, la desăvîrșirea acestui proces inovator.

În anul 1943, Ray Acuff s-a alăturat compozitorului *Fred Rose*, care cu puțină vreme mai înainte părăsise compania ASCAP, și au înființat împreună editura muzicală *Acuff-Rose*, mai tîrziu devenită membră a *Broadcast Music Inc*-ului. Aceasta a fost una din consecințele evoluției ce trebuia să creeze în Nashville un important centru al industriei muzicale, și odată cu aceasta să modifice și să restructureze și forma muzicii country.

1950

Patti Page, una dintre cele mai populare cîntărețe de muzică ușoară din acea vreme, a înregistrat, în anul 1950, o versiune personală a compoziției lui *Pee Wee King* intitulată *Tennessee Waltz*. Un an mai tîrziu s-au vîndut 4.800.000 de discuri cu această melodie, reprezentînd cel mai mare succes pentru compania de autori *Broadcast Music Inc*, a editurii *Acuff-Rose*, fiind în același timp și o nouă dovadă a faptului că muzica country ce aparținuse mediului rural se putea stabili foarte bine și în mediul citadin. După puțin timp, *Tennessee Waltz* a devenit imnul oficial al statului Tennessee. În același timp, industria muzicală a transferat la Nashville tot mai multe studiouri de înregistrare și filiale ale marilor firme, iar antreprenorii din oraș, văzînd ce capital nebănuit se ascunde în zăcămintele muzicii country, au pus bazele unei organizații fără precedent în ceea ce privește muzica ușoară.

Astfel, în anul 1958, din asociația discjokeilor de muzică country, a luat ființă *Country Music Association*, organizație care se ocupa cu susținerea și propagarea muzicii country, iar interpreților favoriți le acorda premii și titluri de onoare, precum și primirea acestora în *Salonul succesului*. Organizația *Country Association Music* întreținea, de asemenea, un muzeu în care erau conservate cu un respect desăvîrșit relicve ale titanilor acestui gen. Printre exponatele admirate în acest muzeu putea fi văzut actul de grațiere prin care guvernatorul statului California l-a eliberat din închisoare pe cîntărețul *Merle Haggard*, pălăria cu boruri late pe care o purta în rolurile de cowboy Tex Ritter, sau banjoul lui *Dave Macon*, unul dintre pionierii muzicii country. Toate aceste evenimente au influențat și noua formă a muzicii country. Cîntecele despre oamenii munților, ca și cele dedicate lucrătorilor de la căile ferate au dispărut din repertorii și odată cu ele și romantismul cowboylor, cavalcadele lor furtunoase, exuberanța gesturilor pline de patos și, mai ales, contrastul dintre esența și aparența comportamentală prin care ilustrau condiția umană surprinsă în ipostazele sale cele mai contradictorii, dar și cele mai autentice. Temele noilor texte se concentrau tot mai mult asupra vieții sentimentale a individului, asupra dragostei și problemelor legate de ea : infidelitatea, căsnicia, divorțul ș.a. Ele zugrăveau în culorile cele mai adevărate lumea cu aspirațiile ei de moralitate care depășeau granițele de înțelegere ale vechilor barzi ai muzicii country. Noile teme vorbeau uneori despre viață, într-un fel cît se poate de simplist, așa cum se rup filele unui calendar sentimental, iar alteori cu rutina poetaștrilor experimentați care știu prea bine ce se poartă și ce se cere, fără nici o preocupare de lirismul autentic despre care de altfel nici nu putea fi vorba în asemenea texte. Și cu toate acestea încă mai existau cîntăreți și compozitori care reușeau să imprime acestor comentarii convenționale despre viața de toate zilele un caracter aparte de noblețe expresivă, capabilă să atragă și să cucerească printr-o simplă volută mai luminoasă și printr-un fior de umanitate, publicul larg fiind dornic să se desprindă dintr-un cadru limitat și să-și ia zborul spre orizonturile care se contopesc într-o singură lume, intangibilă, dar cu atît mai mult visată.

HANK WILLIAMS (17.IX.1923—1.I.1953) a avut mai multe trăsături comune cu *Jimmie Rodgers*. Perioada sa de glorie a fost la fel de scurtă, iar incapacitatea de a se acomoda cu succesul a avut consecințe la fel de dezastruoase și pentru unul și pentru celălalt. A fost o personalitate la fel de tragică și ciudat de impunătoare, cu toate că îi lipsea și cea mai mică urmă de curaj în lupta pentru un țel nobil.

Hank Williams a fost fiul unui conducător de locomotivă din Alabama, care se muta de la o societate forestieră la alta, căutînd să-și păstreze entitatea de cetățean liber și crezînd că poate să-și decidă singur destinul. Încă din anii copilăriei, micul Hank mergea împreună cu mama sa la biserică unde asculta orga și cîntecele religioase. Erau ore de elevație, îl purtau într-o lume de vis de unde nu s-ar mai fi întors

Scanned with OKEN Scanner

niciodată, atît de mult i se umplea sufletul de lumina muzicii. Dar cu toate acestea, nu cîntecele religioase şi-au lăsat amprenta de neşters în lumea sa interioară. Profesorul său cel mai preţios a fost chitaristul şi cîntăreţul negru ambulant *Tee-Tot*, împreună cu care îşi petrecea zile întregi, de dimineaţa şi pînă la asfinţitul soarelui, pe la colţurile de stradă, în Greensville, pe vremea cînd Hank împlinise 12 ani. De la Tee-Tot a deprins farmecul muzicii adevărate.

— Cum de poţi să cînţi atît de frumos ? îl întreba pe Tee-Tot. Sufletul tău parcă s-a mutat în chitară, sau chitara parcă s-a mutat în sufletul tău.

— Ai dreptate dragul meu Hank, atunci cînd încep să cînt, sufletul meu se mută în chitară, sau chitara se mută în sufletul meu. Nu ştiu nici eu bine ce se întîmplă, dar cam pe aici e adevărul.

— Oare am să pot cînta şi eu vreodată ca tine ?

— Sigur că ai să poţi, dragul meu Hank, dar mai întîi va trebui să mergi la şcoală. Fără şcoală nu se poate !

— Ai mers şi tu la şcoală, Tee-Tot ?

— Cu mine este altceva. Noi, negrii, ne naştem dintr-un cîntec. Noi toţi sîntem un singur cîntec. Voi, copiii albi, trebuie să învăţaţi la şcoală !

Şi Hank Williams a mers la şcoală, urmînd cursurile cît se poate de regulat, dar la vîrsta de 19 ani a părăsit cursurile, fără să fi învăţat mare lucru. A continuat însă să cînte într-o formaţie cu care lua parte la serile de dans ce aveau loc în satele uitate de lume, seri care nu o dată se terminau cu bătaie, în timpul căreia chitara se transforma în armă de apărare.

Şi aşa au trecut anii !

Cînd a împlinit vîrsta de 23 de ani, Hank Williams s-a dus la editura lui Rose unde şi-a prezentat cîntecele. Evident, pentru „opera“ din Nashville, numele lui Hank Williams nu reprezenta încă nimic, dar Fred Rose i-a făcut rost de un angajament la radio pentru programul *Luisiana Hayride* din Shrevport. După ce şi-a cîştigat un nume, în anul 1949, Hank Williams a fost primit şi de „opera“ din Nashville. Au urmat patru ani de succese fantastice însoţite de petreceri la fel de fantastice, de spectacole ce fermecau publicul sau de spectacole unde nu se putea prezenta din cauza beţiei.

Şi încă nici nu împlinise 30 de ani ! Era însă rezistent. Numai în faţa tentaţiilor nu putea să reziste. Îşi îngăduia orice extravaganţă. Şi-a cumpărat patru automobile Cadillac. Într-unul din aceste Cadillac-uri a murit în ziua de 1 ianuarie 1953, în timp ce se afla pe drum spre un nou angajament, ca urmare a extenuării şi alcoolului. Mai puţin glorios decît Jimmie Rodgers, care s-a stins din viaţă *„In der schöner Monat Mai“* la două zile după ce mai înregistrase încă 12 cîntece într-un studiou new-yorkez, Hank Williams n-a avut o viaţă exemplară. Cu toate acestea, cei îndrăgostiţi de muzica sa erau dispuşi să uite totul atunci cînd el începea să cînte. Interpreta în exclusivitate numai cîntece cu text şi muzică proprii. Este adevărat că versurile sale erau destul de stîngace, prin ţesătura lor nu trecea nici un fior de înaltă tensiune lirică, iar în ceea

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ce privește melodiile acestora nici măcar nu erau autentice, iar vocea sa nu corespundea în nici un caz unui cîntăreț de concert. Criticii de specialitate, ca și profesorii de canto au incercat să explice factorii obiectivi și subiectivi care au determinat succesul lui Hank Williams, și cu toții au ajuns la singura concluzie asupra „fenomenului", în urma prodigioaselor analize care s-ar putea formula în felul următor : Hank Williams cîntă numai despre lucruri bine cunoscute de el și într-un anumit fel, incît îi convinge pe toți de autenticitatea celor cîntate !

Solicitat să-și spună și el părerea în legătură cu această problemă, Hank Williams a răspuns cît se poate de lapidar :

— Omul trebuie să simtă din plin mirosul băligarului de măgar ca să fie în stare să cînte ca un muntean dintr-un sat uitat de lume. Oamenii care au crescut în aceleași condiții pot înțelege despre ce cîntă și sînt în stare să-l aprecieze.

Este o profesiune de credință formulată în termeni cît se poate de simpli. Așa era Hank Williams. Spunea ce gîndea și gîndea în așa fel ca și cînd cineva ar fi putut să-i privească în suflet. Și mai întotdeauna el avea ceva de spus. Mai ales atunci cînd se despărțea de admiratorii săi. Calm, direct, ca și cum cu cîteva clipe mai înainte nu ar fi fost ovaționat.

— Mergeți cu bine, dragi vecini și să ne vedem sănătoși la anul, dacă o da bunul Dumnezeu și apele rîurilor nu vor crește prea mult. Și să nu vă bateți capul degeaba cu tot felul de probleme că pînă la urmă tot prost sfîrșește totul !

Fără îndoială, asemenea cuvinte puteau fi înțelese și apreciate de toți, pentru că nimeni nu gîndea altfel. Probabil că omul nici nu trebuia să fie vreun muntean dintr-un sat îndepărtat ca să poată fi capabil de așa ceva. Și poate că tocmai acesta este unul din motivele pentru care Hank Williams a depășit cu cîntecele sale granița muzicii country tradiționale, înscriindu-se ca una din stelele care răsar și strălucesc multă vreme pe cerul muzicii.

1960

Anii '60 au demonstrat că *Societatea pentru muzica country* reușea pe deplin în planul său trîmbițat peste tot de a transforma acest gen într-o mare industrie. Numărul studiourilor de înregistrare din Nashville a crescut în decurs de 7 ani de la 10 la 40 și tot în Nashville se mai aflau 29 de agenții, 7 ateliere de presare a discurilor, 53 de centre de

Scanned with OKEN Scanner

distribuire discografică și 400 de edituri muzicale. În afară de acestea mai existau 1500 de muzicieni organizați, renumiții „sidemeni" din Nashville, capabili ori cînd să înregistreze orice bucată muzicală, imprimîndu-i acel sunet specific și inconfundabil. După dezastrul de altfel neînsemnat care a avut loc în anii '50, cînd un grup de tineri crescuți și formați în tradițiile muzicii country din Sud și-au trădat „vechea și buna credință" creînd un nou val foarte puternic și primejdios, rock-and-roll-ul, contradicțiile aparente au început să se netezească. Unii interpreți tineri de muzică ușoară country au început să cocheteze cu elemente de rock, alții, ca pianistul și cîntărețul *Jerry Lee Lewis* (1932—) se balansau cu succes între ambele genuri, în timp ce alții se reîntorceau, de la muzica rock, la country.

Conway Twitty (1933—), crescut în tradițiile muzicii Sudului, a înființat în a doua jumătate a anilor '50 o formație de rock, dar în 1965 s-a reprofilat pe muzica country, în cadrul căreia s-a alăturat celor mai populari interpreți. Au fost și cîntăreți care au depășit granițele natale, cîștigîndu-și admirația publicului larg al curentului principal. De exemplu, *Roy Orbison* (1936—) și *Jim Reeves* (1923—1964), acesta din urmă cîntăreț cu vocea catifelată, unul dintre cei care au căzut victimă riscului personal al interpreților de muzică ușoară, călătoriilor foarte frecvente. Într-una din aceste călătorii, Jim Reeves a murit prăbușindu-se cu avionul.

Unii dintre interpreții tineri aduceau în muzica country sentimente și atitudini noi față de care generația veche avea un punct de vedere rezervat. Personajul autostopist, fără griji și sigur de sine, înfățișat de *Roger Miller* (2.I.1936—) în cîntecul său *King of the Road* („Regele șoselelor") avea prea puține părți comune cu concepțiile acelora care căutau în acest gen de muzică valorile tradiționale ale unei lumi ordonate conform unor criterii definitiv stabilite. Dar anii '60 au adus, de asemenea, odată cu mișcarea folk-ului, și o explozie de interese pentru muzica populară a anilor trecuți și în felul acesta s-a reliefat și o altă latură a muzicii country care, pînă atunci, rămăsese neobservată, deoarece însăși muzica populară nu-și dezvăluise încă întreaga ei plurivalență de expresivitate și adevăruri umane.

LISTER FLAT (8.VI.1914—) și EARL SCRUGGS (6.I.1924—) sînt doi cîntăreți renumiți în această perioadă ca reprezentanți ai stilului denumit din anii '50 *Bluegrass Music* („Iarba albastră") care s-a dezvoltat mai ales în Kentucky, unde s-a născut chitaristul și cîntărețul *Bill Monroe* (3.IX.1911—) în a cărui formație *Blue Grass Boys* s-au întîlnit în anii 1945—1948 *Flatt* și *Scruggs*. Aici, sub egida formației *Blue Grass Boys* a luat ființă stilul care se baza în primul rînd pe virtuozitatea cu care Earl Scruggs cînta la banjo cu o particularitate sui-generis, degetul mare, arătătorul și degetul mijlociu se succedau fulgerător, împodobind acordurile descompuse și imprimînd muzicii un ritm unic, mai viu și mai complicat decît acordurile regulate ale chitarei. Banjoul era acompaniat de vioară

în combinație cu mandolina. Toate instrumentele erau acustice, fără amplificare electrică, întocmai ca și vocile care cîntau în registre înalte amintind de muzica country tradițională. Lester Flatt și Earl Scruggs au devenit parteneri, cu puțină vreme după ce amîndoi l-au abandonat pe Bill Monroe. Cu formația lor proprie, intitulată poetic *Foggy Mountains Boys* („Băieții de pe muntele încețoșat"), cei doi parteneri, începînd din anul 1955, au făcut parte din echipa de muzicieni permanenți ai operei din Nashville. Aici aveau un bun patron în fabrica de produse făinoase a Marthei White care le-a înlesnit o participare avantajoasă la programele de radio, iar melodiile lor înregistrate la firma *Columbia*, în anii '50, deveniseră adevărate delicatese pentru cunoscători, fiind foarte apreciate pentru cromatismul lor fraged care-i făcea să cedeze chiar și pe cei care ar fi cenzurat pînă și o „Harfă de iarbă", pentru mireazma lor prea tare, a imprevizibilelor cîmpii natale.

Dar anii '60 i-au adus în fața unui public total diferit. Muzica lor a început să fie susținută de studenți, de tinerii intelectuali ca și de întreaga generație de intelectualitate citadină ce cînta, conform canoanelor folk, izvoarele pure ale artei populare. Lester Flatt și Earl Scruggs, care cîntau și la univesitate, au obținut succese răsunătoare în timpul turneului din Japonia, au fost aplaudați de publicul din Avalon unde, de obicei, în sarabanda de lumini cîntau formații de rock din San Francisco. În repertoriul acestor formații, pe lîngă tradiționalele cîntece country, apăreau și compoziții ale lui *Bob Dylan*, sau ale lui *Donovan*. Disputa ce s-a iscat între Lester Flatt și Earl Scruggs, referitoare la direcția în care ar fi trebuit să-și continuie activitatea, a dus la despărțirea lor în anul 1969, după un sfert de veac de colaborare, cînd fiecare a dat artei întreaga sa capacitate de creație. Asupra despărțirii n-au mai revenit niciodată nici unul nici celălalt. Lester Flatt a continuat să-și dea concursul la repertoriul tradițional al programului Marthei White, pentru fabrica de produse făinoase, iar Earl Scruggs a dat curs preferințelor muzicale ale fiilor săi, apărînd pe scenă unde cînta la chitara electrică sau la sintetizator, alături de *Joan Baez*. Dar aceasta se petrecea în perioada anilor '70, cînd, așa după cum spunea titlul unui disc LP editat de Bob Dylan, venise timpul „Să fie adus din nou totul acasă!". Așadar, o reîntoarcere la izvoare, la sursele primordiale ale cîntecului unde erau și sursele adevăratei vieți, pentru a-i restitui acesteia aura ce fascinase, sub alte climate desigur, un public ce înseta de asemenea valori ale spiritului universal. La acest mesaj emblematic au răspuns cu entuziasm un mare număr de cîntăreți notabili, printre cei dintîi înscriindu-se cel care a fost *Johnny Cash*.

JOHNNY CASH (26.II.1932--) face parte dintre interpreții muzicii country care au adus „lucrurile din nou acasă". În anii copilăriei sale, Johnny Cash a cules bumbac pe o mică plantație din Arkansas. Această mică plan-

Scanned with OKEN Scanner

tație făcea parte din categoria acelora care, conform programului președintelui Rooswelt, erau repartizate oamenilor ce se obligau să le cultive pentru a-și cîștiga existența prin munca lor. Pentru părinții săi, culegerea bumbacului de pe o asemenea plantație constituia singura lor posibilitate prin care se puteau salva de consecințele nefaste ale crizei economice care a bîntuit acele ținuturi. În acest mediu de teamă pentru ziua de mîine, dar și de încredere într-un viitor mai bun, a crescut și s-a dezvoltat Johnny Cash, sub climatul benefic al sărbătorilor. Îi plăceau cîntecele religioase, dar cel mai mult îi plăcea să stea ore întregi, atunci cînd nu trebuia să meargă pe plantație, ascultînd pe interpreții clasici ai muzicii country, transmisă la un mic aparat de radio cu baterii pe care uneori îl lua și pe cîmp și asculta în momentele de repaos. Îi plăcea să asculte muzica, plutea pe undele ei călătoare spre o lume cu altă culoare și cu alt surîs decît cele obișnuite, dar pînă la vîrsta majoratului nu-i trecuse prin gînd că ar putea și el să cînte. Poate că undeva germina un dor, dar nu se ivise prilejul să izbucnească. Acest prilej s-a ivit pe neașteptate în anii 1950—1954, cînd a fost trimis ca radiofonist în armata americană din R.F.G. Atunci și-a cumpărat pentru prima oară o chitară și împreună cu camarazii săi a început să compună cele dintîi cîntece. Astfel, cariera artistică a lui Johnny Cash a fost inaugurată în Europa.

Cînd s-a reîntors acasă, în Arkansas, cariera de muzician i s-a părut cu mult mai atrăgătoare decît meseria de vînzător de frigidere la un magazin din Memphis, și s-a prezentat la studioul lui *Sam Phillips*, unde, în aceeași perioadă, înregistrase și Elvis Presley primele sale cîntece. Împreună cu doi prieteni a prezentat un trio de cîntece country. După ce le-a ascultat, Sam Phillips a spus că îi plac cele două cîntece care au un caracter laic. Și Johnny Cash s-a mulțumit și cu atît. Primul disc a înregistrat, chiar de la lansare, un mare succes, devenind șlagărul local. Apoi totul a mers foarte repede. Succesele neîntrerupte au dus la turnee internaționale care însă, din păcate, erau însoțite de un consum sporit de droguri, folosite, chipurile — argument sofisticat — împotriva oboselii, sau ca sedative pentru dormit. Un timp, lucrurile au continuat în felul acesta, seară de seară, droguri și sedative. Cînd și-a dat seama că se ruinează, a decis să-și schimbe felul de viață, dar de-abia în anul 1968 a reușit să se smulgă din acest cerc vicios. Între timp, și-a creat, în perioada anilor '60, un program de concerte propriu în care prezenta în mod sugestiv bucăți demne să fie ascultate de cei care prețuiau muzica country. Grupul său era însoțit de cei 4 frați *Statler*, orientați spre tradițiile muzicii country, noua generație a faimoasei familii Carter, cu Meybelle și cele 3 fiice ale sale Anitta, Felen și June. Cu June s-a căsătorit Johnny Cash în anul 1968 și probabil că June l-a convins să renunțe la droguri și sedative pentru somn. Din grupare mai făcea parte chitaristul *Carl Perkins*, autorul marelui șlagăr rock despre *Ghetele albastre de antilopă*, precum și formația de acompaniament a lui Johnny Cash *Trioul din Tennessee*.

Discurile LP, editate de Johnny Cash în perioada anilor '60 se re-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

întorceau la ţinuturile muzicii country tradiţionale sau militau pentru drepturile indienilor americani, lucru foarte explicabil, deoarece mama lui Johnny Cash era metisă.

Johnny Cash susţinea concerte în faţa unor spectatori care, după opinia sa, aveau cea mai mare nevoie de o asemenea muzică, ba chiar şi în închisorile *Falson* şi *Quentine*. Unele din cîntecele lui Johnny Cash, de la sfîrşitul anilor '60, căutau noi căi de înţelegere a tineretului de la oraşe, a modului diferit al acestora de a se îmbrăca, de a se pieptăna, de a se comporta sau de a privi lumea din jurul lor. Şi în felul acesta, tineretul citadin se regăsea în transparenţa misterioasă a melodiilor, reflectaţi ca în cele mai perfecte oglinzi, dar cu şi mai multă fidelitate.

Johnny Cash a cîntat în duet cu *Bob Dylan*, într-o deplină omogenitate, şi l-a ajutat pe *Kris Kristofferson*, la începuturile carierei acestuia. După cum aflăm chiar dintr-un text al lui Johnny Cash, el nu putea să nu audă „vocea însingurată a tinerilor care se întrebau ce este de fapt adevărul ?" Aceasta reprezenta o atitudine la care au ajuns puţini dintre reprezentanţii muzicii country tradiţionale care cîntau din ce în ce mai mult pentru americanii din clasele sociale medii ce doreau să audă cît mai puţine adevăruri despre problemele lumii înconjurătoare. Muzica aceasta trebuia să facă în aşa fel, încît să se uite cu totul de existenţa lor. Doar viaţa, pentru majoritatea membrilor acestei categorii sociale, era frumoasă şi nimeni nu avea dreptul să le-o tulbure, dezvăluindu-le, cum se spune, şi „Faţa întunecată a lunii".

1970

După 50 de ani de existenţă a muzicii country în lumea radioului, discurilor şi televiziunii, condiţiile din care a ţîşnit această muzică şi, de asemenea, climatul care a decis dezvoltarea sa aparţin, fără îndoială, trecutului care nu se mai întoarce. Tradiţia poate fi expusă şi conservată cu pietate în sălile de muzeu, pentru ca exponatele să fie contemplate de către cei ce consideră prezentul ca nesatisfăcător dar, în acelaşi timp, tradiţia poate fi folosită şi ca izvor de inspiraţie pentru cîntecele de astăzi care selectează cîte ceva din spiritul muzicii de altădată, diferenţiindu-se de formele şi structurile ei ce reflectă epoca în care s-au constituit ca atare. În practica actuală găsim toate aceste metode, de cele mai multe ori într-o suită de sinteze mai dulci sau mai picante.

Scanned with OKEN Scanner

Printre compozitorii și interpreții acestui gen găsim, ca peste tot de altfel, o categorie de o conștiinciozitate exemplară, unii angajați pe o direcție de demnitate nealterată, alții rutinați, cu piese unde nu este vorba decît de o anumită capacitate mimetică, de adaptabilitate, o tehnică seacă și fără vitalitate. Pe cei dintîi îi asculți cu multă plăcere și destul de greu te hotărăști să te desprinzi de sub arcadele melodilor, iar pe cei din categoria a doua nu ai timp să-i asculți, pentru că te adorm în mod plăcut și pe neobservate ; bineînțeles, ei nu fac nimic ca să te trezească din somnul pe care l-ar dori prelungit cît mai mult și cu vise frumoase care să stingă din amintire silueta firavă a mimetismelor pe care le-au prezentat ca piese originale. Dar în sinceritatea și integritatea cu care muzica country tradițională vorbea despre viață, despre problemele și grijile epocii sale, despre o anumită stare de neliniște, sau despre lipsa de certitudine se găsea ceva pentru care trebuia să lupte fiecare cîntec, dacă dorea să producă o impresie convingătoare. Muzica folk a atras atenția muzicienilor tineri asupra acestui factor important, deschizîndu-le porțile spre muzica tradițională care să le servească drept sursă din care pot să se inspire în avantajul lor.

Anii '70 au fost o perioadă a marilor întrepătrunderi a diversității stilurilor muzicale. Muzica country nu și-a pierdut pe deplin independența, dar s-a diversificat în așa măsură încît, la un moment dat, a putut să apară ca un ingredient necesar, binevenit pentru orice alt gen muzical. Autorii și interpreții acestei muzici vor aparține, fără îndoială, numai celor ce doresc să-și amintească în liniște de vremurile de odinioară, dar ei vor fi admirați și de către ascultătorii ce respiră aerul prezentului.

KRIS KRISTOFFERSON. De eroii tradiționali ai muzicii country se diferențiază radical cîntărețul *Kris Kristofferson* (22.VI. 1936—) care, ca și *Jimmie Rodgers,* provenea din Sudul american. El s-a născut în portul Brownsville din Texas, și în anii săi de tinerețe l-a ascultat pe *Hank Williams* interpretîndu-și cîntecele de care greu se putea elibera în ceasurile sale de meditație. Dar Kris Kristofferson n-a fost nevoit să peregrineze din sat în sat pentru a-și cîștiga existența, deoarece tatăl său era general maior în aviație și, ca atare, îi crease toate condițiile pentru a putea studia. De altfel, Kris era înzestrat cu calități deosebite și avea preocupări caracteristice oricărui student. La universitatea californiană *Pomona,* Kris cîștigase cîteva concursuri literare, publica în mod curent în revista studențească, dar nici sportul nu-l neglija și învățase boxul și să joace fotbal. A obținut, printr-un concurs, bursa *Rhodes* care se acorda destul de greu. În baza acestei burse avea dreptul să-și continuie studiile la universitatea din Oxford. Bineînțeles, a urmat și cursurile universității oxfordiene, dar nici atunci nu și-a abandonat proiectele literare și a scris două romane pe care nu le-a publicat nimeni, ba a încercat și în domeniul creației muzicale, înregistrînd trei melodii rock care nici lui nu i-au plăcut.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

La sfîrșitul anului 1960, Kris Kristofferson a părăsit Oxfordul, considerînd că atît cît a trebuit să învețe a învățat. Atras de orizonturile fără de sfîrșit, s-a înrolat în armată ca pilot pe un helicopter. Aici la aviația americană, poate și din dorința nemărturisită de a-l continua pe tatăl său care-i vrăjise copilăria cu povestirile sale petrecute în văzduhurile fără de hotare, Kris Kristofferson și-a petrecut cinci ani de viață, într-adevăr o perioadă de neuitat, într-o comuniune deplină cu... muzica sferelor. Jurnalul său de bord cuprinde multe pagini de cea mai autentică poezie și chiar versuri care mărturisesc despre marile furtuni ce-i bîntuiau sufletul. Legile zborului sînt poate cele mai severe legi ale existenței umane. Nu a putut rezista mai mult de cinci ani, și în anul 1965 a plecat din armată, fiind numit profesor de engleză la Academia militară din West Point. Aici și-a dat seama că pornește pe un drum nou care l-a apropiat mai degrabă de studenții care-și abandonau studiile pentru muzica folk. Dar el ce putea să abandoneze ? Doar își terminase studiile și încălzise cu respirația sa multe din înghețatele tomuri oxfordiene. Da, el ce mai putea abandona ? Și-a abandonat părinții și a divorțat de soție, voind probabil să aplice în practică versurile sale :

Libertatea e un sinonim
Pentru atunci cînd pierdem ce iubim !

Pentru libertatea sa, Kris Kristofferson a trebuit să piardă foarte mult, în schimb a cîștigat totul ! Dar nu de la început. În studiourile din Nashville a fost nevoit să primească tot felul de slujbe ocazionale ca om de serviciu, portar, băiat la toate și, din cînd în cînd, ca pilot pe helicopterul unei societăți petrolifere. Între timp, continua să compună cîntece care exprimau sentimente caracteristice „copiilor lui Dylon" — cum li se spunea tinerilor modelați de muzica acestui mare cîntăreț, dar din punct de vedere muzical ele împrumutau cîte ceva și din tradiția Nashvillului. A trebuit să treacă destul de mult timp pînă să fie descoperit, dar pînă la urmă toți au fost nevoiți să-l ia în seamă. Prea evidente îi erau calitățile ca să nu fie observate. Erau în cîntecele sale și locuri comune — dar unde nu sînt ? — erau însă și diamante ! Și cîntecele lui Kris Kristofferson au intrat în repertoriul lui *Roger Miller, Johnny Cash, Ray Price, Joan Baez, Janis Joplin,* fiecare interpret regăsindu-se în muzica lui Kris ca într-o oglindă care-i reflectă lumea interioară. Cîntecul său *Sunday Morning Coming Down* („Dimineața de duminecă") a primit în anul 1970 Premiul *Country Music Association* și a fost declarat cel mai bun cîntec al anului respectiv (1970). După această cunună de glorie, compozitorului Kris Kristofferson îi erau cîntate toate piesele de către cei mai buni interpreți ca și de către amatori, toți fiind provocați la o adevărată întrecere competitivă unde eforturile făcute pentru a lua în primire noi teritorii muzicale făceau ca steaua lui să strălucească și mai intens pe cerul muzicii.

La fel și discurile sale s-au bucurat de un mare succes. Pe coperta unui disc, Johnny Cash a scris niște versuri frumoase în care cîntăreții sînt îndemnați să caute pe acasă dacă nu cumva

Scanned with OKEN Scanner

mai au vreun cîntec de al lui Kris Kristofferson din perioada cînd acesta le trimitea pretutindeni şi nimeni nu le lua în seamă. Aceste versuri ar suna cam în felul următor :

Voi cîntăreţi ce-l admiraţi pe Kris
Şi care ştiţi ce cîntece a scris
şi pretutindeni a trimis, pe rînd,
că-n seamă va fi luat şi el sperînd,
să căutaţi cînd mergeţi pe acasă
vreun cîntec nou de dînsul făurit
şi de găsiţi cîntarea lui frumoasă
să ştiţi că o comoară aţi găsit !

Amatorii de filme îl cunosc pe Kris Kristofferson şi de pe marile ecrane. Printre altele el a jucat şi în filmul regizorului Dennis Hopper, intitulat *Pat Garret and Billy the Kid*, sau în filmul documentar despre cîntăreţul *Cicso Pik* care, în cîntecele incluse în repertoriul său, povesteşte despre maşinaţiile şi înşelăciunile ce au loc în culisele marilor afaceri cu muzica de divertisment. Dar aceasta este o temă despre care nu prea vor să audă cei care, cu un sentiment de mîndrie şi îngîmfare, au pus bazele industriei muzicale din Nashville. Împreună cu *Barbara Streisand*, de asemenea, o renumită cîntăreaţă, Kris Kristofferson a jucat un rol principal în filmul *A Star Is Born* („S-a născut o stea"), o nouă versiune a unei poveşti despre succesele unei cîntăreţe şi despre problemele ce se ivesc de aici pe multiplele planuri ale existenţei umane.

DOLLY PARTON (19.I.1946—) a reprezentat cel mai bine tradiţia country în condiţiile marilor afaceri cu muzica de divertisment. Ea a fost al patrulea copil din cei 11 ai unei familii de fermieri din Tennessee care, atunci cînd s-a născut Dolly, nedispunînd de suma de bani necesară, au plătit doctorul cu un sac de mălai.

Încă din cea mai fragedă vîrstă, Dolly a manifestat un interes deosebit pentru muzică. Era pasionată pentru emisiunile realizate de *Grand Ole Opry* pe care le asculta la un aparat de radio cu baterii hodorogit, deoarece atunci, la începutul anilor '50, ferma nu era electrificată. Tot ascultînd emisiunile muzicale, Dolly a deprins cîte ceva din arta compoziţiei, astfel că la vîrsta de 7 ani a început să compună cîntece cu subiecte din viaţa copiilor sau cu o tematică tragică, de almanah, din viaţa de fiecare zi a oamenilor. În felul acesta, cîntînd şi compunînd, deşi fără nici o pregătire teoretică, la vîrsta de 10 ani Dolly Parton a particpat la o emisiune de radio a lui Case Walker cu care, mai tîrziu, va parcurge mii de kilometrii în timpul turneelor prin satele din Sud. După examenul de bacalaureat, susţinut în anul 1964, cînd împlinise 18 ani, Dolly Parton a plecat la Nashville împreună cu unchiul său Bill Owens, unde au primit un angajament în grupul cîntăreţului *Porter Wagoner* (1930—) cu care au făcut numeroase turnee în cadrul cărora Dolly Parton a căpătat o nouă experienţă profesională. Timp de aproape un deceniu, pînă în anul 1974, cît au durat aceste turnee cu grupul lui Porter Wagoner, despre care nu se putea spune că avea un nivel profesional scăzut, dimpotrivă exigenţa acestuia o obliga pe Dolly Parton la necontenite eforturi, cu năzuinţa categorică de a se prezenta în aşa fel

Scanned with OKEN Scanner

pe scenă în fața publicului încît să nu i se poată reproșa nimic. Și perfecționîndu-se, diversificîndu-și

paleta interpretativă necontenit, în anul 1974, Dolly Parton și-a dat seama că a depășit nivelul artistic al lui Porter Wagoner și atunci și-a început cariera solistică. Și în această direcție a evoluat așa de mult, încît, în anii 1975—1976, Asociația pentru muzica country a declarat-o cea mai bună cîntăreață, iar în anul 1978 a primit cel mai valoros titlu de „entertainer" al anului (adică amfitrioana anului).

Dolly Porter este o stea de primă mărime. Ea are un fizic foarte plăcut pe care și-l scoate în evidență, atit cu ajutorul unei peruci blonde foarte bogate și un machiaj pronunțat, cît și cu pietrele prețioase ale bijuteriilor cu care se impodobește de fiecare dată cînd apare pe scenă, bijuterii de care nu se lipsește, ori de cîte ori se arată în public. Dolly Parton mai este și o prodigioasă compozitoare care, atunci cînd este în formă, realizează performanțe extraordinare, putînd să compună și 20 de cîntece pe zi ! Bineînțeles că nu le scrie pe toate, ci le înregistrează direct pe bandă. Vocea sa plină se apropie cîteodată de cîntecele „gospel", iar alteori, prin lirismul său de o fragilitate tulburătoare, așa cum este în *Love is Like a Butterfly*, din 1974, amintește de *Joni Mitchell*. Textele sale depășesc uneori granița tematicii tradiționale, dar Dolly Parton nu va porni niciodată pe urmele lui Kris Kristofferson, cu toate că publicul obișnuit îi reproșează și ei că trădează vechea și buna muzică country. Dar orice s-ar spune, Dolly Parton va rămîne interpreta care știe să dis-treze spectatorii și asta la un nivel ce poate fi atins numai de unii artiști care, trecînd totul prin combustia lor sufletească, transformă cărbunele obișnuit în diamant prețios. Un asemenea artist este considerat, pe bună dreptate, și *Waylon Jennigs*. Dar cine este Waylon Jennigs ?

WAYLON JENNIGS (15.VI. 1937—) este originar din Texas, unde se spune că majoritatea băieților învață să cînte la chitară mai înainte de a învăța să meargă. Pe lîngă aceasta Waylon Jennigs a mai fost în anii copilăriei și *discjockey* la una din stațiile de radio locale. Cu toate că cel mai mare interes l-a manifestat pentru muzica country, totuși Waylon Jennigs nu a refuzat oferta lui *Buddy Holly*, tenor din Texas, una din stelele rock-and-roll-ului timpuriu. Între anii 1958—1959, Waylon Jennigs a cîntat alături de Boddy Holly la chitara bas și numai dintr-o pură

Scanned with OKEN Scanner

întîmplare nu s-a aflat și el în avionul cu care călătorea acesta și care s-a prăbușit în februarie 1959, cînd celebrul tenor texan și-a pierdut viața.

În anii '60, Waylon Jennigs a a început să susțină concerte împreună cu formația *Waylors*, pe care o înființase după dureroasa despărțire de prietenul său Buddy Holly. Muzica acestei formații se diferențiază de stilul muzicii country din Nashville, atît prin influziile evidente de rock, cît și prin modul de a cînta al lui Waylon Jannigs. Cîntăreții din Texas au o trăsătură distinctă prin care se diferențiază de toți ceilalți cîntăreți. Este vorba de interpretarea lor care parcă ar nega bariera dintre influențele muzicii negrilor și cea a albilor, astfel încît, în cele mai frecvente cazuri, ele se înțeleg mult mai bine cu ascultătorii de rock decît cu partizanii muzicii country pure. Această contradicție s-a accentuat și mai mult în anii '70, cînd interpretarea lui Waylon Jannigs a căpătat un caracter și mai popular. Mai mult decît atît, Waylon Jannigs nu prea avea la inimă nici tradițiile și obiceiurile care stăteau la baza evenimentelor muzicale din Nashville. Înregistrările sale s-au inspirat din stilistica rock-ului și servesc în muzica country ca un indicator absolut sigur care arată în ce direcție evoluează acest gen muzical în zilele noastre. În Statele Unite au apărut însă o mulțime de formații care combinau rock-ul și country-ul în mod deschis. Pentru o bună parte din aceste formații — ca de pildă *Byros* sau *Grateful Dead* această unificare a celor două stiluri muzicale a reprezentat un stadiu decisiv pentru evoluția lor viitoare. Dar cu aceste formații, Waylon Jennigs, în afară de faptul că aveau același public, n-au mai avut nimic altceva comun. Singur obișnuia să spună, dacă era întrebat în legătură cu această problemă :

— Eu, în continuare, rămîn un băiat așa cum sînt toți băieții de la țară, care însă își tratează muzica country într-un mod mai îndrăzneț decît o fac alții.

Împreună cu *Willie Nelson*, *Tompall Glaser* și cu soția sa *Jessi Colter* au înregistrat albumul intitulat *Oultaws*, un titlu care a intrat în istoria muzicii country ca denumire a unei atitudini revoluționare. Dar „vechii domni" nu au rămas impasibili și au început să se apere împotriva unor astfel de atitudini care le prejudiciau destul de serios latifundiile ce le stăpîneau în acest domeniu. Dar în anii 1975 și 1976, Waylon Jennigs și-a cucerit un loc pe lista laureaților premiului *Asociației pentru muzica country*. Însă nici după acest succes disputele tot nu au încetat. Un conflict nou a izbucnit în 1977, cînd numele lui Waylon Jennigs nu a mai apărut pe această listă. Dar înregistrările rebelilor de tipul lui Waylon Jennigs și Willie Nelson au dovedit în continuare că în citadela atît de bine supravegheată, a vechii și bunei muzici country a satelor americane, se înregistrează fenomene seismice care provoacă noi și sensibile schimbări. Cu toate acestea, genul respectiv zăbovește și mai departe alături de cei care i-au rămas credincioși, cu toate că vechile sate americane, cu orizonturile lor încărcate de pulberile amurgurilor de vară și cu spații spintecate de strigătele cowboylor au dispărut de mult. Chipul lor a rămas în legendă, și de aici trece în

Scanned with OKEN Scanner

cîntece unde rămîne viu şi luminos, aspru şi neînduplecat, tandru şi justiţiar, dar totdeauna de o imperturbabilă omenie. Un chip al adevărului vieţii şi totodată al vieţii adevărului, ca cele două feţe ale aceleiaşi efigii ce nu va pieri niciodată.

TABELUL SUCCESULUI II

Şi pentru domeniul muzicii country am ales două moduri de apreciere diferite. Premiul *Grammy* a fost înlocuit, în cazul de faţă, cu premiul *Country Music Association*. Şi acest premiu apreciază nivelul artistic dar, spre deosebire de *Grammy*, la categoriile *artistul anului, cîntăreţul anului* şi *cîntăreaţa anului*, ele nu se referă la o singură performanţă concretă a interpretului, ci urmăresc realizările obţinute de-a lungul unui an întreg. Categoria „artistul anului" este denumită în original „entertainer" — cel ce distrează — şi exprimă, în esenţă, misiunea principală, atît a muzicii country, cît şi a celorlalte stiluri ale muzicii uşoare şi anume aceea de a-şi distra ascultătorii. Aprecierea „Asociaţiei" are în vedere, într-o măsură mai mare decît *Grammy*, preferinţele publicului, dar aceasta nu înseamnă că se află întotdeauna în concordanţă cu limbajul lapidar al cifrelor ce indică numărul de discuri vîndute. De aceea, completăm din nou premiile Asociaţiei cu rezultatele vînzării de discuri, conform revistei „Billboard". Din această revistă sînt extrase categoriile celui mai popular interpret înregistrat pe discuri sigle şi L. P. ca şi datele despre cel mai popular single şi L. P. în anul respectiv. Dacă veţi găsi în cadrul acestui tablou nume mai puţin cunoscute de dumneavoastră, decît cele din cadrul curentului principal, este un lucru firesc. Muzica country, cu toate că este foarte populară, rămîne totuşi un gen muzical îndrăgit de un public mai restrîns care posedă şi o anumită specializare care-l face şi mai sensibil, dar şi mai exigent în ceea ce priveşte discernămîntul critic.

Scanned with OKEN Scanner

TABELUL SUCCESULUI II

Anul	Cel mai bun entertainer al anului	Cel mai bun disc L. P.	Cel mai bun disc single	Cel mai bun cîntăreț	Cea mai bună cîntăreață
1971	Charley Pride	I Won't Mention It Agan Ray Price	Help Me Make It Through The Night Sammi Smith	Charley Pride	Linn Anderson
1972	Loretta Lynno	Let Me Tell You About A Song Merle Haggard	Hapoiest Girl In The Whole U.S.A. Donna Farg	Charley Pride	Loretta Linn
1973	Ray Clark	Behind Closed Doors Charlie Rich	Behind Closed Doors Charlie Rich	Charlie Rich	Loretta Linn
1974	Charlie Rich	A Very Special Love Song Charlie Rich	Country Bumpkin Cal Smith	Ronnie Milsap	Olivia Newton-John
1975	John Denner	A Legend In My Time Ronnie Milsap	Before The Next Teardrop Falls Freddy Fender	Waylon Jennigs	Dolly Parton
1976	Mel Tillis	Wanted: The Outlans Jennigs Cotler Glasser, Nelson	Good Hearted Woman Waylon Jennigs & Willie Nelson	Ronnie Milsap	Dolly Parton
1977	Ronnie Milsap	Ronnie Milsap Live Ronnie Milsap	Lucille Kenny Rogers	Don Williams	Crystal Gayle
1978	Dolly Parton	It Was Almost Like A Song Ronnie Milsap	Heaven's Just A Sin Away Kendall	Don Williams	Crystal Gayle

Scanned with OKEN Scanner

Anul	Cel mai popular interpret pe discuri single	Cel mai popular interpret pe discuri L.P.	Cel mai popular disc L. P.	Cel mai popular disc single
1971	Lynn Anderson	Charley Pride	Rose Garden Lynn Anderson	Easy Loving Freddie-Hart
1972	Charlie Rich	Charley Pride	Best of Charley Pride	My Hang Up Is You Freddie Hart
1973	Freddie Hart	Charley Pride	Behind Closed Doors Charlie Rich	You' ve Never Been This Far Before Conway Twitty
1974	Charlie Rich	Charlie Rich	Behind Closed Doors Charlie Rich	There Won' t Be Anymore Charlie Rich
1975	Joe Stampley	Charlie Rich	Back Home Again John Denver	Rhinestone Cowboy Glen Campbell
1976	Freddy Fender	Willie Nelson	The Sound In Your Mind Willie Nelson	Convoy C.W. Mc Call
1977	Waylon Jennigs	Waylon Jennigs	Ol' Waylon Jennigs	Luckenbach Texas Back To The Basics Of Love Waylon Jennigs
1978	Dolly Parton	Doly Parton	Stardust Waylon Jennigs	Ma mas Don't Let Your Babies Grow Up To Be Cowboys I Can Get Off On You Waylon Jennigs & Willie Nelson

Scanned with OKEN Scanner

CÎNTECE CARE VORBESC DESPRE CEVA ŞI POEŢII RĂTĂCITORI

Poetul vrea un cîntec să compună,
dar mari neliniști peste el se-aștern
și cheamă atunci un om ca să-i repună
tot sufletul în circuit etern.

(*Joni Michell*. Pentru un trandafir)

Scanned with OKEN Scanner

ÎN CĂUTAREA INOCENȚEI PIERDUTE

Un folclorist l-a întrebat odată pe *Big Bill Broonzy*, cîntărețul negru de blues :

— Ce este, după părerea dumitale, un cîntec popular ?

— Toate cîntecele sînt populare, pentru că sînt cîntate de popor, i-a răspuns cîntărețul negru. Sau dumneata ai auzit vreodată cîntîndu-le vreun măgar ? Eu n-am auzit !

— Nici eu n-am auzit, a spus interlocutorul lui Big Bill Broonzy, dar pentru mine arta populară reprezintă ceva prețios și dorit, însă apropierea de această artă presupune un efort deosebit ca să înțelegi funcționalitatea tuturor resorturilor sale intime. Un asemenea efort a reușit să-i restituie muzicii ușoare universale anumite elemente caracteristice perioadei de inocență a muzicii populare. De aceea cred că nu este suficient ca un cîntec să fie cîntat de mai mulți oameni, pentru ca el să și devină popular.

— Depinde de cîntec și depinde și de ce fel de oameni îl cîntă. Sînt cîntece și cîntece, așa cum sînt și oameni și oameni.

Diferența de păreri era evidentă, dar foarte sugestivă. Bing Bill Broonzy reprezenta o parte naturală a poporului, astfel încît considerentele despre ceea ce este popular erau pentru el lipsite de importanță, aproape de prisos. Dealtfel, aura de inocență, floarea aceasta cu polenul ei diafan se pierduse pentru totdeauna, sau numai își distilase esențele. Astfel, în anii '60 studenții americani încercau să cînte acompaniați de chitară aceleași melodii fredonate și de străbunicii lor care, în coloane de căruțe hurducăite, se îndreptau spre vestul sălbatic, pîndiți de primejdii inimaginabile, dar într-o stare de euforie ce se profila dincolo de arcada melancolică a cîntecelor. Acum, însă altele erau parcă și stelele cerului și drumurile și, mai ales, întreaga desfășurare a priveliștilor. Chiar și faptul că aceste drumuri puteau fi parcurse într-un camion, oprit de mîna întinsă a unui tînăr autostopist, a schimbat totul în mod esențial. Unul dintre meritele cele mai mari ale cîntăreților de muzică folk și a celor care i-au continuat, a fost acela că ei și-au dat seama de această realitate într-un timp destul de scurt și nu au încercat imposibilul. În felul acesta ei au reușit să creeze, din tradițiile populare pentru muzica ușoară, ceva mai mult decît efortul zadarnic de a conserva cu pietate valorile trecutului.

Datorită posibilităților de înregistrare a sunetului și mijloacelor de comunicație, cîntecul de muzică ușoară a devenit astăzi o performanță foarte comodă, o valoare ușor accesibilă pentru toată lumea. Dar tocmai din această cauză el este necontenit amenințat de unele neajunsuri, cum este de pildă neutralitatea conținutului și a expresivității, de ano-

Scanned with OKEN Scanner

nimat, în sensul rău al cuvîntului, deoarece, lipsit tocmai de o substanță epică individualizată, cîntecul de muzică ușoară nu se mai poate adresa nimănui. Compozitorul, autorul textului, redactorul de radio sau televiziune care introduc cîntecul respectiv într-un program trebuie să gîndească la faptul că ascultătorii, în timp ce vor audia un asemenea cîntec, ar putea face încă o mie de alte lucruri. De aici se conturează și forma ideală a unui asemenea cîntec, adică aceea de a distrage cît mai puțin pe ascultători de la activitățile lor zilnice. El trebuie să fie un cîntec plăcut, ascultătorii să se simtă îmbrăcați de melodie ca într-o haină de protecție executată însă dintr-un material și de un meșter fără pretenție. În acest sens, cîntecul de muzică populară era total diferit. El era creat pentru un mediu concret și pentru o activitate precisă, se adresa cuiva anume și vorbea despre lucruri care prezentau un viu interes, atît pentru interpreți, cît și pentru public. Cîntecul de muzică populară nu cunoștea nici un fel de limitări, în ceea ce privește alegerea tematicii sau a mijloacelor de realizare, lăsîndu-i-se deschise toate porțile spre fabuloasele teritorii ale sufletului. Și chiar mai mult decît atît. Cîntecul popular nu urmărea să placă tuturor, el vorbea întotdeauna în numele unui grup concret de oameni legați prin interese și concepții de viață comune. Și acestor oameni le purta mesajul nu o dată nonconformist, protestatar, iar dacă acest mesaj era preluat și de alte categorii de ascultători, atunci toate eforturile erau răsplătite din plin. De aceea, cîntecul popular nu se temea de faptul că ar putea scandaliza sau irita pe cineva, și uneori această intenție nu mai era doar sugerată, ci direct proclamată.

Aceste trăsături caracteristice ale muzicii populare au dispărut treptat din melodiile muzicii ușoare, mistuindu-se în zîmbetul mieros al interpreților care purtau cămăși impecabil călcate și la pantaloni o dungă la fel de impecabilă ! Dar numai acestea erau impecabile...

Muzicii folk îi revine meritul de a fi reintrodus în muzica ușoară unele din aceste caracteristici, însă prin portița din spate. Aceste schimbări i-au surprins foarte mult pe conducătorii industriei muzicii pop care au descoperit că nu numai așa-zisa muzică pentru bărbierit, dar și cîntecele cu o adresă precisă, despre un anumit eveniment de viață, își au ascultătorii lor în rîndurile cărora se bucură de un mare succes.

NEMULȚUMIREA

Dar chiar și în bogatul tezaur al muzicii populare „cîntecele despre ceva concret", în forma lor neconvențională și revoluționară, în cadrul cărora clocotea nemulțumirea, au reprezentat o raritate. Omului îi place

Scanned with OKEN Scanner

mai mult să se gîndească la lucruri agreabile și numai atunci cînd are impresia că sfera acestora se restrînge începe să se preocupe și de acele lucruri care-i umbresc existența. Din păcate, în lume mai există destul de multe momente amare, destule lire se sfarmă mai înainte de a-și fi cîntat marele lor cîntec, mai sînt destule lacrimi care brăzdează fața lumii contemporane, și dacă muzica ușoară le-a ignorat sau le-a minimalizat, a comis o mare eroare, falsificînd realitatea. Aceasta s-a întîmplat din pricină că, încă de la începutul secolului nostru, muzica ușoară a făcut parte din industria distractivă și a avut întotdeauna o înclinație firească spre zugrăvirea în roz a realității.

— De ce să le amintim oamenilor de necazurile lor ? se întrebau beneficiarii muzicii ușoare. Mai bine să-i ajutăm să se distreze ca să uite de ele. Rîsul este o necesitate socială ! Ridendo castigat mores !

Aceasta era deviza muzicii ușoare. În felul acesta, cîntecele nemulțumirii se năsteau și proliferau în afara domeniului muzicii ușoare oficiale ; erau numeroși oameni care aveau cele mai multe motive să fie nemulțumiți. Și cum de la nemulțumire la revoltă nu este decît un pas, acest pas a fost făcut. Încă din cea de-a doua jumătate a secolului trecut, recolta cîntecelor muncitorești a început să sporească, ele exprimînd în cele mai frecvente cazuri inechitățile sociale, căpătînd prin tonul violențelor revendicative un caracter revoluționar. Cu muzica ușoară de atunci, aceste cîntece muncitorești nu aveau comun decît limbajul muzical, dar și în fibra intimă a limbajului muzical folosit de creatorii cîntecelor muncitorești era prezentă nota gravă a condiției umane pe care o reprezentau aceste cîntece. Ele foloseau deseori întorsăturile melodice ale șlagărelor vremii, dar conținutul, ideile pentru care pledau le oprea să pătrundă în circuitul prin care se extindea muzica pop, unde domnea voia bună, distracția, grija de a ocoli orice problemă mai mult sau mai puțin delicată, nota lor dominantă fiind divertismentul. Astfel, pînă la sfîrșitul anilor '50, ambele curente au evoluat în cadrul muzicii pop universale pe direcții separate. Și se părea că nimic nu le va apropia. Dar s-a înregistrat ceva surprinzător. În prim-plan a intrat ceea ce s-a numit muzica folk. Cîntăreții de folk au început să devină vedete, iar cîntecele lor, șlagăre de mare succes. Aceste șlagăre vorbeau despre lucruri care, pentru muzica ușoară de pînă atunci, erau considerate tabu., despre război, despre dramele provocate de conflagrațiile mondiale, sau despre cîte alte conflagrații sîngeroase, dar mai ales despre marile nedreptăți sociale ca și despre cei răspunzători de ele. Unele din aceste cîntece — mai puține la număr — arătau cum ar putea să fie înlăturate aceste nedreptăți, așa cum altele pronunțau avertismente sau, pur și simplu, îndemnau la revoltă socială.

Valul muzicii folk a pregătit perioada ce avea să vină, o perioadă de cumpănă caracterizată printr-o mare fierbere ce exprima cea mai puternică nemulțumire ce s-a înregistrat vreodată. Această nemulțumire s-a manifestat într-un mod diferit și în muzica rock din cea de-a doua jumătate a anilor '60. Apoi, întreaga agitație s-a domolit, din motive despre care vom vorbi în alte capitole ale cărții.

După aceste evenimente, muzica ușoară nu a mai fost niciodată la fel ca înainte. Pe de o parte, curentul independent al interpreților cu

Scanned with OKEN Scanner

chitara și muzicuța, ce cîntau numai pentru ei sau pentru un cerc restrîns de ascultători, a continuat să se dezvolte, iar pe de altă parte, au fost călcate în picioare toate regulile care precizau ce este și ce nu este permis în textul cîntecului pop. În curentul principal al muzicii ușoare a început să pătrundă o categorie numeroasă de autori-interpreți, întreprinzătoare și plină de inițiative, care convingeau publicul prin puternica lor personalitate. Ei considerau foarte firesc dreptul lor de a cînta despre orice, și aceasta pentru că ascultătorii lor le acordau o încredere deplină și nu le pretindeau să-i distreze oricum și cu orice. Acesta a fost cel mai mare aport al muzicii folk ; întoarcerea la cîntecul ce izvorăște din trăsăturile caracteristice ale epocii sale, inspirîndu-se din sentimentele, dispozițiile și convingerile oamenilor cărora dorea să le comunice ceva important și să nu fie doar un preparat cosmetic care face viața mai plăcută dar, într-un mod superficial, alunecînd pe lîngă problemele majore ca o adiere impersonală, fără să le atingă și păstrîndu-și neutralitatea absolută, oricît ar fi ars în jur rugurile nemulțumirii.

CÎNTECUL POPULAR ȘI CEL DE AUTOR

După cum s-a văzut, nu este vorba numai de o reîntoarcere la cîntecul popular tradițional. La începutul întregii mișcări folk, cîntecul popular s-a afirmat ca un izvor principal și ca un impuls pentru tot ceea ce avea să se întîmple. Unii dintre interpreți, ca și unele grupări folk din perioada respectivă, au încercat în mod deliberat să-și definitiveze un repertoriu cît mai corespunzător, căutînd să descopere și să culeagă cîntece populare din întreaga lume. În albumele americane de muzică folk puteau fi găsite melodii din Cehia sau Slovacia, din Bulgaria, din Uniunea Sovietică etc. Acestea se aflau alături de cîntecele negrilor, de „spirituals", de melodii populare africane sau de muzică de dans irlandeză. Acest cadru larg de melodii îi nemulțumea pe cei care prețuiau reproducerea exactă a stilului autentic, aducînd argumentul că, în mod indiscutabil, un student american nu va reuși niciodată să interpreteze cazaciocul întocmai ca un tînăr bielorus.

Dar obiectivul principal al interpreților muzicii folk era acela de a insufla melodiei populare o viață nouă, cu freamătul și vibrațiile ei contemporane, chiar dacă în timpul acesta etnografilor li s-ar fi zbîrlit părul din pricina acestor demersuri iconoclaste. Despre modul cum s-ar putea, sau nu s-ar putea, interpreta cîntecele populare, în ceea ce privește reproducerea lor exactă, dar în nici un caz în ceea ce privește

Scanned with OKEN Scanner

aranjamentul ce ar interveni în esența lor muzicală, se poartă și astăzi discuții interminabile. Interpreții de muzică folk consideră rezultatul obținut ca pe un criteriu principal. Lor le este suficient dacă melodia le spune ceva ascultătorilor și produce asupra acestora o impresie directă, trăsătură proprie muzicii populare din totdeauna. În ceea ce privește autenticitatea stilistică. despre aceasta, de regulă, interpreții de muzică folk nu-și prea bat capul, socotind că aceasta este ceva de la sine înțeles.

Efortul primilor interpreți de muzică folk de a-și alcătui un repertoriu cît mai corespunzător a dat un rezultat pozitiv. Mai mult ca oricare alt gen al muzicii ușoare, el a îndreptat atenția, atît a interpreților, cît și a publicului amator de muzică folk din diferite țări, asupra tradițiilor proprii. Grupurile folk au început în mod firesc cu bluesurile „spirituals" sau cu baladele provenite de la anglo-saxoni. Mai devreme sau mai tîrziu, aceste grupări muzicale au început să se inspire și din patrimoniul culturilor naționale din secolele trecute, unde se aflau zăcăminte încă neexploatate. Mișcarea folk a făcut parte din acele tendințe care, cu o îndărătnicie și perseverență neobișnuite, depășeau granițele muzicii ușoare, de altfel delimitate într-un mod cît se poate de convențional. Această mișcare pornea de la premisele (pe care le-a confirmat și în practică) stabilite în mod științific și anume, ca o parte a publicului tînăr, ce aparținea muzicii ușoare, este capabilă să asculte orice, fără să țină cont de piesele desuete și deseori false, despre ceea ce le este apropiat sau îndepărtat. Rezultatele acestei mișcări au fost destul de convingătoare, o dovadă în acest sens fiind și valul de interes apărut acum cîțiva ani față de muzica populară a celților, meritul principal al acestei direcții revenindu-i muzicianului breton *Alan Stivell* (1943 —) care cînta la harpa celtică, un instrument popular construit de tatăl său. Chiar dacă în formația sa, Alan Stivell a invitat și muzicieni rock, creația sa muzicală și-a păstrat întotdeauna o anumită superioritate stilistică, fapt datorat în mare măsură studiilor făcute de Stivell la Academia de Muzică. Vîlva pe care au stîrnit-o înregistrările și concertele sale în Anglia, la jumătatea anilor '70, a fost cu totul neașteptată. O revelație ! Discurile sale s-au vîndut la fel de bine ca și cele ale formațiilor locale de muzică ușoară. Datorită acestei escaladări a granițelor, de altfel, imaginare, dintre diferitele categorii muzicale, nu s-a putut rămîne numai la reproducerea cîntecelor populare tradiționale gata compuse. În opinia „părinților de suflet" ai muzicii folk, cîntecul popular a fost mai degrabă un proces în curs de desfășurare decît o formă finită. A fost, fără îndoială, un proces dialectic, viu, care s-a transformat necontenit, fiecare interpret adăugîndu-i ceva de la sine, modificîndu-i structurile existente, creîndu-se noi versiuni ale textului literar, mai expresive și, evident, variații muzicale mai pronunțate.

Aceste concepții în care predomină caracterul de creativitate novatoare reprezintă o necesitate în cadrul cîntecului popular. Dincolo de sfera acestei concepții, la celălalt pol, se constituie forma nouă, independentă, se profilează silueta cîntecului ce devine creația originală a unui anumit autor. În felul acesta am ajuns din nou la teritoriul fabulos al interpreților-autori care au atît de puține lucruri comune cu direcțiile

Scanned with OKEN Scanner

muzicale ale cîntecului popular ce aparţine unui anumit popor.

Interpreţii-autori se inspiră din tot ceea ce se petrece în jurul lor, dar în special din muzica uşoară contemporană (rock, blues, country ş.a). însă aceasta nu reprezintă nici pe de parte singurul lor izvor de inspiraţie. Cîntecele de autor şi interpretarea lor sînt atît de personale, de actuale, şi atît de îndepărtate de convenţiile muzicii industriale „pentru bărbierit", încît se apropie foarte mult de caracteristicile esenţiale ale creaţiei muzicii populare autentice. Revelatoare este în acest sens personalitatea lui Woody Guthrie.

WOODY GUTHRIE (4.VII.1912—4.X.1967) este considerat părintele de necontestat al mişcării folk. Dar el se înscrie mai curînd printre acei care sînt parte integrantă dintr-un popor decît dintre aceia ce şi-au programat să facă parte din ansamblul unui popor şi care în nici un caz nu se pot socoti parte constitutivă a acestui popor. Programul poate să fie oricît de cuprinzător, dar dincolo de marginile lui tematice se înalţă coloana de sentimente a artistului care face parte integrantă din existenţa poporului.

Woody Guthrie a crescut în orăşelul Okemah din Oklahoma, unul dintre acele centre ce au fost scoase ca din pămînt de hîrleţele automate ale societăţilor petrolifere. În anii copilăriei sale, Woody Guthrie a asistat la dezvoltarea vertiginoasă a orăşelului Okemah, aşa cum a fost martor şi la gloria şi decadenţa sa. Parcă legaţi printr-un fir al fatalităţii de oraşul lor, aceeaşi soartă au avut-o şi membrii familiei lui Woody Guthrie, începînd de la cariera de succes a tatălui său, pionier plin de curaj, luptător de profesie şi negustor de elită, şi pînă la moartea tragică a surorii sale, incendiul şi uraganul, care le-a distrus casa, şi boala incurabilă — epilepsia — de care suferea mama sa.

La vîrsta de 19 ani, Woody Guthrie a fost nevoit să-şi cîştige singur existenţa, şi pentru aceasta a făcut tot felul de lucruri. „A săpat la rădăcinile copacilor — cum spune un biograf al său — a cules struguri, a cărat lemne, i-a ajutat pe dulgheri şi pe betonieri, ba a lucrat chiar şi la sondele de petrol. În tot acest timp a purtat permanent la el o muzicuţă şi cînta prin frizerii, pe la chioşcurile de lustruit pantofi, în faţa circurilor, prin cazinouri. Acompaniat de zornăitul castagnietelor, dansa şi cînta împreună cu tot felul de oameni : negri, albi, indieni, feroviari, orăşeni, şoferi de autocamioane ş.a. Mai tîrziu, a învăţat să cînte şi la chitară şi, cu timpul, Woody Guthrie comenta tot ceea ce vedea şi auzea în jurul său. În concordanţă cu tradiţia populară, el nu-şi prea făcea griji în ceea ce priveşte autenticitatea melodiilor pe care le interpreta. Împrumuta de pildă melodii din bogatul repertoriu al familiei Carter sau din zestrea altor formaţii vechi de muzică country pe care însă le transforma, adăugîndu-le tot ce-i trecea prin minte şi, în primul rînd, aşeza noua construcţie melodică pe temelia unor texte noi care nu mai aveau nimic comun cu cele vechi. În felul acesta, Woody Guthrie a compus peste o mie de cîntece, dintre

Scanned with OKEN Scanner

care unele au devenit foarte populare. În aceste texte se vorbea despre furtunile de praf care au alungat pe fermieri din Okla-

homa de pe pămînturile lor, despre muncitorii mexicani sezonieri, alungați din livezile californiene, despre realizarea marilor baraje și a altor proiecte din programul de redresare economică al lui Roosewelt, președintele S.U.A. (1933—1945). De asemenea, textele lui Woody Guthrie mai vorbeau despre eroii vestului sălbatic, despre sindicaliști și organizațiile lor, despre marinarii americani torpilați de submarinele germane și japoneze în timpul celui de-al doilea război mondial și, bineînțeles, despre fete și dragoste.

Woody Guthrie a căpătat angajamente temporare la redacțiile muzicale ale stațiilor de radio din Los Angeles, sau din Tijuana mexicană. La New York a colaborat la cotidianul comunist *Daily Worker* și a cîntat cu formația *Almanac Singers*. Multe din cîntecele sale le-a înregistrat pentru Biblioteca Congresului din Washington, îndemnat de folcloristul Alan Lomax. De asemenea, Woody Guthrie a mai cîntat și pentru compania *Mosesa Asche Folkways Records*. Oriunde a fost prezent, Woody Guthrie a dat dovadă de urbanitate absolută, dar atunci cînd, la un program de varietăți, cei care răspundeau de acest program au vrut să-l îmbrace într-un costum de cowboy pompos, ca să arate cît mai pitoresc, cîntărețul și-a luat chitara și sărind în lift, după cum se povestește, „a coborît cu 65 de etaje înapoi în America !".

În anii '50 au apărut primele manifestări ale bolii incurabile — epilepsia — de care murise și mama sa. A luptat cît a luptat, dar în anul 1955 a trebuit să se retragă într-un spital, unde boala l-a chinuit timp de 12 ani. Pe la patul său de suferință s-au perindat toți cei care, în următorii zece ani, i-au continuat cariera de interpret remarcabil, dezvoltînd moștenirea lăsată de el, lărgindu-i paleta tematică și accentuînd coloratura textelor. Dar ceea ce a reprezentat Woody Guthrie, farmecul său personal, disponibilitățile lui de expresivitate și cutezanța sa sînt virtuți care rămîn legate de numele său.

*

Ca artist creator care, printre altele, a desfășurat și o prodigioasă activitate organizatorică, mobilizîndu-i pe tovarășii săi de muncă la activități sindicale și politice, Woody Guthrie a avut un predecesor renumit în *Joe Hill* care făcea parte din conducerea Asociației mondiale a munci-

torilor industriali. În anul 1914, probabil din motive politice, Joe Hill a fost acuzat și condamnat pentru un omor săvîrșit în împrejurări foarte neclare. Printre alți predecesori și contemporani ai lui Woody Guthrie fac parte și o seamă de interpreți autodidacți, proveniți din familii de minieri, sau simpli muncitori care însă n-au atins celebritatea, dar cîntecele lor au servit drept sursă de inspirație pentru muzica folk de mai tîrziu. Fără ei tabloul nostru ar fi incomplet.

Alături de Woody Guthrie, PETE SEEGER (3.V.1919 —) reprezintă cea de-a doua direcție care s-a afirmat la începuturile mișcării folk. Atunci cînd nomadul cu chitara din Oklahoma, cum i se mai spunea lui Woody Guthrie s-a întîlnit cu fiul dirijorului și folcloristului cu studii academice *Charles Seeger*, parcă s-a produs o descărcare electrică de talente de la unul la celălalt. La început, Pete Seeger nu împărtășea înclinațiile muzicale ale tatălui său. Pasiunea pentru muzică s-a trezit în el abia atunci cînd tatăl său l-a dus la Festivalul muzicii populare din Carolina de Nord, în anul 1935. La trei ani după aceea, în 1938, Pete Seeger a renunțat la facultatea de sociologie și a pornit la drum de-a lungul și de-a latul Americii. În timpul acelor peregrinări picta, culegea folclor și, bineînțeles, cînta. Pe unul din drumurile sale din această perioadă l-a întîlnit pe Woody Guthrie. Și drumurile lor s-au unit și au devenit unul singur : drumul creației. Au început să compună. Și Pete Seeger, fiind asistent la Biblioteca Congresului

Scanned with OKEN Scanner

din Washington, unde se găsea o aparatură tehnică ultramodernă care-i stătea la dispoziție, a început să prelucreze melodiile compuse împreună cu Woody Guthrie, în colaborare cu alți doi reprezentanți ai folclorului și etnografiei americane, *John Avery Lomax* (1875—1948) și fiul acestuia *Alan*. Împreună cu aceștia, Pete Seeger a devenit unul dintre cei mai de seamă apărători ai teoriei că muzica populară nu trebuie numai culeasă și depozitată cu grijă în arhive, ci în primul rînd trebuie cîntată și aceasta chiar cu riscul că trecînd de la o ipostază la alta, de la un interpret la altul, ar putea suferi anumite modificări.

În anul 1940, Pete Seeger a înființat, împreună cu Woody Guthrie, Lee Hays și Millard Lampell cvartetul *Almanac Singers*, care și-a cucerit repede notorietatea. Nu o dată a colaborat cu acest cvartet și actualul cîntăreț *Burl Ives* (1909—), o altă figură reprezentativă a mișcării folk. Cvartetul *Almanac Singers* și-a desfășurat activitatea pînă în anul 1942, cînd toți membrii săi au fost mobilizați în rîndurile armatei americane unde, fiecare, și-a făcut datoria către țară. După terminarea războiului, cîțiva ani mai tîrziu, în 1948, Pete Seeger și Lee Hays, împreună cu alți parteneri, au pus bazele unei noi formații intitulate *The Weavers*, reușind să introducă unele cîntece populare în programele de televiziune, sau să le înregistreze pe discuri, cîteva din aceste cîntece devenind șlagăre. Așa, de exemplu, s-a întîmplat cu cîntecul intitulat *If I Had a Hammer* („Dacă aș avea un ciocan"). Pete Seeger este și autorul unuia din cele mai renumite cîntece antirăzboinice intitulat *Where Have All the Flowers Gone* („Unde s-au dus toate florile").

The Weavers („Țesătorii") au cîntat cu mici întreruperi și modificări în formația lor, pînă în anul 1963. Perioadele de întrerupere au fost provocate uneori de climatul politic din timpul anilor „războiului rece", cînd mulți cîntăreți de muzică folk au fost trecuți pe listele negre ale societății de discografie, ale radioului sau ale televiziunii, singurul mod în care-și mai puteau desfășura activitatea fiind concertele în fața publicului care le rămăsese credincios. Pete Seeger a fost acuzat în anul 1955 de atitudine sfidătoare față de Congresul SUA, atunci cînd a refuzat să depună mărturie în fața comisiei pentru cercetarea activității antiamericane. De această acuzație nu a fost absolvit decît în anul 1962.

În perioada anilor '60, Pete Seeger depășise hotarele publicului său amator de muzică folk, interpretînd melodii ce aparțineau diferitelor popoare. Erau cîntece compuse de autori americani sau de ale sale proprii. El poseda arta de a stabili un contact direct cu publicul amator de muzică folk. În săli cu mii de spectatori toți cîntau împreună cu el. Tot Pete Seeger a contribuit și la popularizarea banjoului cu 5 strune, instrumentul tradițional al muzicii country cunoscut la începutul anilor '50 numai de puțini adepți ai acestui gen. Împreună cu banjoul, chitara și cîntecele sale, Pete Seeger a călătorit prin întreaga lume, a vizitat chiar și Cehoslovacia și a înregistrat peste 50 de discuri L. P. (două au apărut și în Cehoslovacia).

Scanned with OKEN Scanner

Succesul formației *The Wearvers* a impulsionat și alte grupări de acest fel care au contribuit la apropierea muzicii populare și a muzicii folk de curentul principal al muzicii ușoare. În anul 1958, *Trio Kingston* a făcut dintr-o baladă despre Tom Dooley un mare șlagăr și astfel lava muzicii folk a început să alunece încet-încet și să acopere noi teritorii. După exemplul lui Trio Kingston, managerul Albert Grossman a creat o altă formație intitulată *Peter, Paul & Mary*. Și astfel, interpreții de muzică folk au invadat toate cafenelele mici din cartierul Greenwich Willage, avînd și cîte un centru propriu în fiecare oraș cu universitate. În anul 1959 a luat ființă la Newport — pînă atunci centrul de desfășurare a festivalurilor de jazz — un nou festival, de data aceasta dedicat muzicii folk. *Harry Belafonte* (1927—), originar din Jamaica, a adus, în această amestecătură, calypso și muzica insulelor Caraibe. *Odett* (1930—), cîntăreață de culoare cu o statură și o voce impunătoare, s-a inspirat din „spirituals" la care a adăugat melodii din întreaga lume. În felul acesta, muzica folk a devenit un mijloc de exprimare al studiourilor ca și al tinerilor de la orașe care simțeau nevoia de ceva diferit de cîntecele convenționale și anonime ale muzicii ușoare. Melodiile folk erau fredonate de studenții de la universități sau de elevii liceelor și din această fierbere generală au apărut două mari personalități muzicale ale anilor '60.

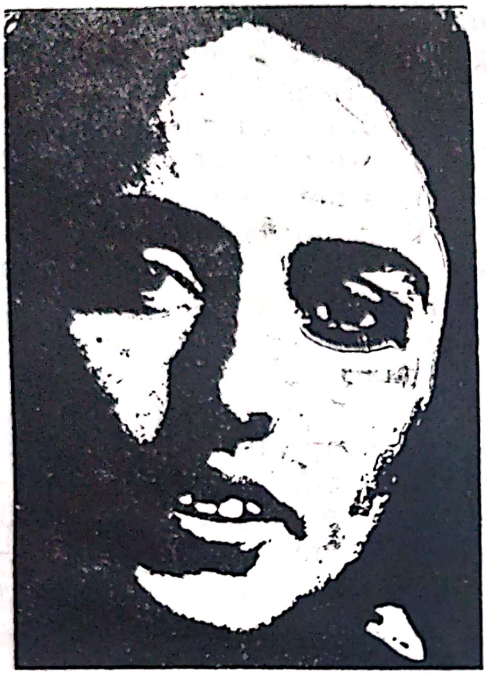
JOAN BAEZ (9.I.1941—), era fiica unui medic mexican și a unei americance de origină scoțiană, al cărei tată fusese episcop. Părinții ei ascultau muzică simfonică, însă Joan a preferat rock-and-roll-ul, pînă în jurul vîrstei de 10 ani, cînd a făcut cunoștință cu muzica folk. Învățase să cînte la chitară, dar cu toată pasiunea pentru muzică și-a terminat liceul și s-a înscris la cursurile facultății de arte de la Universitatea din Boston. La aceste cursuri a renunțat, dăruindu-se cu totul muzicii. Avea o voce clară și sonoră, o interpretare naturală și simplă ce corespundea idealului folk de atunci, o fizionomie puțin exotică, trădînd originea sa mexicană, iar capul îi era plin de idei și visuri pe care le împărtășea și generația de studenți din acea perioadă. Cariera artistică și-a început-o prin micile cafenele și cluburi din Boston și Chicago. În anul 1959, Joan Baez a obținut cel dintîi mare succes la Festivalul de muzică folk din Newport, iar peste un an, în 1960, i-a apărut primul disc L. P. care a devenit cea mai populară înregistrare a muzicii folk. După aceasta au mai urmat multe alte succese.

La început, Joan Baez cînta cu precădere cîntece populare, așa cum se obișnuia în vremea aceea, dar cu trecerea timpului, în repertoriul său s-au impus tot mai mult compozițiile autorilor de muzică folk.

Într-unul din primele sale turnee, Joan Baez a plecat însoțită de Pete Seeger pe care, mai tîrziu, l-a avut ca invitat la concertele sale, alături de încă necunoscutul pe atunci Bob Dylan. Dar Joan Baez mai era și o militantă activă care nu se sfia să afirme că singurul lucru de calitate din America este „untul de alune". Ea lua parte la marșurile de

Scanned with OKEN Scanner

protest pentru drepturile cetățenilor de culoare și-i sprijinea pe tinerii care refuzau să lupte în



Vietnam. Soțul său de atunci, David Harris, a fost închis pentru aceasta. Și Joan Baez mergea și mai departe, susținînd că biletul cel mai scump la concertele sale nu trebuie să depășească suma de 2 dolari ! De asemenea, Joan Baez a refuzat să plătească acea cotă parte din impozite destinată fondului de înarmare, iar în Polo Alto din California a înființat „Institutul pentru studiul acțiunilor pașnice" și a început să-și compună singură cîntecele pe care le dedica mamelor lumii, luptătorilor pentru pace, poporului din Bangladesh sau lui Bob Dylan, pe care nu a încetat să-l respecte nici după ce s-au despărțit. Fără îndoială, Joan Baez a regretat mult că Bob Dylan s-a angajat în creația sa pe alt drum, dar cu toate acestea, Joan Baez nu a încercat să înlăture influența pe care o exercitase asupra ei puternica personalitate a lui Bob Dylan. Cînd acesta a înregistrat discul „Panorama din Nashville", în centrul industrial al muzicii country Nashville a venit și Joan Baez, împreună cu alți muzicieni în studiourile pentru înregistrări. Rezultatele înregistrărilor sale n-au fost însă la fel de reușite ca ale lui Bob Dylan. Și dacă pe discul L. P. pe care Joan Baez l-a înregistrat cu un curaj extraordinar, chiar la Hanoi, în timpul unui atac al bomardierelor americane, ea ar fi reușit să valorifice și convingerile artistice ale lui Bob Dylan, atunci efectul discului ar fi fost și mai impresionant. Despre Joan Baez se pot spune însă multe lucruri. Ca interpretă de muzică folk ea a devenit și o vedetă a industriei de divertisment, fără să renunțe însă la nici una din convingerile sale politice. Agenților artistice nu le prea convine însă obiceiul Joanei Baez de a intercala în cîntecele sale comentarii despre politica externă a Americii, sau despre evenimentele politice din lume, dar n-au ce face, trebuie să se resemneze și să accepte și această latură specială a personalității sale. Unii ascultători o respectă și pentru concepțiile și opiniile ei intransigente, iar alții o îndrăgesc pentru vocea cristalină, care nu se lăsa tulburată de nimic, pentru arta pe care și-a creat-o și care o reflectă în toată plenitudinea talentului său.

Scanned with OKEN Scanner

Alături de Joan Baez, perioada anilor '50 și '60 a adus o întreagă pleiadă de interpreți de muzică folk care s-au inspirat din creația populară, continuînd tradiția acesteia prin opere proprii. Printre interpreții de muzică folk se numără și *Jean Ritchie* (1922—) din Kentucky, despre care se pot spune lucruri deosebite, referindu-ne mai ales la cromatismul său sonor, așa cum evoluția de la muzica folk la cîntecul angajat este caracteristică pentru *Judy Collins* (1939—) pentru indianca *Buffy Sainte Marie* (1941—) autoarea cîntecului antirăzboinic *Universal Soldier* („Soldatul universal"), din anul 1963, pentru *Tom Paxton* (1937—) sau pentru *Phil Ochse* (1940 — 1976).

Dar muzica folk a mai îndeplinit și altă misiune, atunci, la începutul anului '60. Ea a deschis un spațiu nou celor ce aveau ceva de spus, dar care în nici un alt gen al muzicii ușoare nu găseau posibilitățile corespunzătoare pentru a-și comunica întregul lor potențial de sensibilitate. Joan Baez, Bob Dylan și alții au cîntat în anii lor de tinerețe rock-and-roll-ul care, în deceniul al șaselea al secolului nostru, a devenit victima agreabilă a industriei muzicale și a starurilor fabricate în mod artificial. În această perioadă, folk-ul a fost singurul gen de muzică în care era într-adevăr posibil să cînți despre „ceva", să comunici o idee, un sentiment, o stare de umanitate. Și astfel, dintr-o dată, muzica folk a devenit refugiul natural al celor care au fost numiți de un critic anumit „poeții vagabonzi", care deși nu mai cîntau pe sub ferestrele castelanelor de altă dată, ca vestiții trubaduri francoisvillonieni, își găseau satisfacții în lucruri mai puțin glorioase, dar mai strîns legate de adevărul vieții.

BOB DYLAN. Poate unul din acești mari poeți vagabonzi să fi fost și *Bob Dylan* (24.V.1941.—), pe numele său adevărat *Robert Zimmermann*, fiul unui mic negustor din orășelul Hibbing, populat numai cu mineri și aflat în apropierea granitei canadiene. În anii adolescenței sale, Bob Dylan îl asculta pe Hank Williams, lăsîndu-se fascinat de modul său de interpretare dar, în același timp, era atras și de rock-and-roll-ul din tumultul căruia ieșea ca dintr-o baie învolburată dar înviorătoare. A cîntat, a încîntat și și-a alcătuit o formație pe care a numit-o *Broken Chords*, pe care însă și-a destrămat-o fiind fermecat de *Little Richard*, dorind să semene mai mult cu negrii decît cu prietenii săi convenționali. Dar mai întîi de toate, Bob Dylan dorea să plece de acasă, din mediul care îl agasa prin ordinea sa superficială, hotărît să se despartă de tot ceea ce în America era legat de viața de negustor mic burghez.

Se povestește că Bob Dylan era un copil foarte neastîmpărat și a fugit de mai multe ori de acasă. În anii studenției, care pot fi caracterizați prin refuzul său categoric de a se încadra în normativele existențiale ale generației maturizate, Bob Dylan a reușit să creeze în jurul său atîtea legende, încît cu greu s-ar putea disocia adevărul de ficțiune. O parte din procesul de „reconstruire" a identității sale o constituie și istorioarele care s-au creat ca o adevărată aureolă ce trebuia să-l proiecteze pe dimen-

siunea extraordinarului. Una din aceste istorioare relatează că Bob Dylan ar fi trăit ca orfan în Mexic, născocită poate din dorința ca orășelul Hibbing să dispară definitiv din biografia sa, ultragiat de acel mediu sufocant prin ordinea sa superficială. O altă categorie de legende s-au format în jurul schimbării oficiale a numelui său în Bob Dylan, nume legat de cel al poetului Dylan Thomas, una din personalitățile marcante și tragice ale poeziei secolului nostru. Dar toate acestea s-au întîmplat după ce a urmat un an la Universitatea din Mineapolis, pe care o întrerupsese pentru că doar un an a putut suporta rigorile unui studiu organizat, și nu în direcția aspirațiilor sale de tînăr intelectual. Aici, ca student de sine stătător și în afara influenței de acasă, respirînd un alt aer, a intrat în contact direct cu muzica folk, în forma ei ideală, care l-a atras mai mult decît muzica rock. Printre studenți se vorbea mult despre Woody Guthrie, și unii chiar îl vizitaseră la spitalul unde se afla internat și erau fascinați de tăria lui de caracter, de energetismul personalității marelui cîntăreț. Și a plecat și el la spitalul din New Jersey, unde se afla de mai multă vreme Woody Guthrie. Stătea ore întregi lîngă patul bolnavului, îi asculta cuvintele despre rosturile muzicii în viața omului și, la îndemnurile lui Woody Guthrie, i-a cîntat din propriile sale melodii, mărturisindu-i că și pentru el muzica reprezintă un fel de cunună a vieții pe care ar vrea s-o poarte mereu.

— Dumneata ești născut din muzică și pentru muzică, i-a spus Woody Guthrie, după ce l-a ascultat cu atenție. Sigur că este bine să-ți continui studiile la Universitate, dar poate că ar fi și mai bine pentru dumneata să te dedici creației muzicale. Dar lucrul acesta numai dumneata îl poți decide. Eu îți urez tot succesul, pe care nu mă îndoiesc că îl vei avea.

După despărțirea de Woody Guthrie, poate înflăcărat de cuvintele sale, Bob Dylan și-a atîrnat studiile în cui și a plecat la New York, unde s-a stabilit definitiv. Aici cînta prin cafenele și în cluburi studențești, sau acompania, cîntînd din muzicuță, pe interpreții de blues și folk cînd aceștia făceau înregistrări. Într-o asemenea împrejurare a atras atenția unui căutător de comori, adică de tineri talentați, de la firma *Columbia*, care nu era altul decît veșnic tînărul *John Hammond*, descoperitorul lui *Benny Goodman*, *Count Basie* și al lui *Bille Holiday*. Acesta i-a înlesnit lui Bob Dylan înregistrarea primului disc L. P. Era in anul 1961 și împlinise 20 de ani! Discul conținea un potpuriu de cîntece populare și folk și numai două compoziții proprii. Cu un an mai tîrziu, adică în 1962, Bob Dylan a apărut în revista „Broadside" („Placarda") cu unul din cele mai cunoscute cîntece ale sale *Blowin' In The Wind* („Încotro bate vîntul"), înregistrat pe disc pentru prima dată de trio-ul *Peter, Paul & Mary*. Acest cîntec a devenit imediat șlagărul mișcării folk, fiind înregistrat și interpretat de toată lumea. Astfel, lui Bob Dylan i s-a deschis drumul spre cariera proprie. Într-un stil preluat de la „blues-urile povestite" ale negrilor și de la *Jack Elliot* (1931—), care fusese elevul lui Woody Guthrie și unul dintre cei mai prețuiți de acesta, Bob

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Dylan interpreta cîntece cu imagini poetice expresive care legau tradiția vizionarilor elisabetani cu fantezia simboliștilor francezi și a barzilor generației Beaat americane.

Bob Dylan privea lumea din jurul său prin ochii băieților și fetelor ce trăiau în atmosfera metropolelor americane de la începuturile anilor '60. Cîntecele lui cuprindeau proteste pline de indignare împotriva Americii oamenilor maturi, ca de exemplu *Only a Pawn in Their Gam* („Numai un pion în jocul lor"), *With God on Our Side* („Cu Dumnezeu de partea noastră") *Masters of War* („Stăpîni ai războiului") sau cîntau poezia plină de dragoste amară, dar foarte impresionantă *Don' t Think Twice, It's All Right* („Nu te mai gîndi de două ori, totul este în regulă") ori exprimau comentarii pesimiste la adresa lumii labirintice ca în *Positively 4th Street* („Absolut sigur pe strada a 4-a").

Bob Dylan a fost unul dintre principalii purtători de cuvînt ai valului folk ca și idolul tineretului ale cărui îndoieli, neliniști și sentimente le-a exprimat prin muzica și poezia sa. Dar tocmai prin această multilateralitate, Bob Dylan a reușit să depășească imaginile unilaterale despre cum ar trebui să se comporte un cîntăreț de muzică folk. Cîntecele lui au devenit imnurile de luptă pentru drepturile omului, dar mai ales ale creatorului care este singurul stăpîn al creației sale. Atunci cînd anumiți factori de decizie au vrut să-i înlăture dintr-un program de televiziune un blues în care ridiculiza societatea rasistă a lui John Birde, Bob Dylan a părăsit studioul, așa cum procedase și Woody Guthrie. Iar atunci cînd intelectualitatea liberală a vrut să-i acorde, în anul 1964, premiul *Thomas Paine* [1], lui Bob Dylan i s-a părut că atmosfera din hotelul, luxos „Americana" miroase prea tare, după cum a declarat, „a criminali in cravate și fracuri", adică tocmai cei pe care îi ironiza în cîntecele sale, și banchetul s-a sfîrșit, cum era de așteptat după o asemenea situație, cu un eșec total. Într-un mod la fel de neortodox s-au manifestat și atitudinile sale în domeniul muzicii. La un moment dat chiar a spus despre sine însuși că nu este un cîntăreț folk, ci pur și simplu un *song and dance man*, adică un comediant și nimic mai mult.

La mijlocul anilor '60, cea mai mare influență asupra muzicii ușoare a desfășurat-o rock-ul, care se redresase după o perioadă de declin. Și tocmai pentru că era pasionat pentru rock, Bob Dylan a venit la festivalul muzicii folck care a avut loc la Newport, în anul 1965, înarmat cu aparatură electronică și cu un amplificator care înlocuia chitara acustică. Bineînțeles că admiratorii fideli ai folk-ului l-au fluierat, dar rock-ul a cîștigat prin asta un contact nou și direct cu cîntecele ce beneficiau de un text mult mai pretențios decît cele cunoscute pînă atunci de acest stil. Valul nou apărut în muzica ușoară, cunoscut sub denumirea de folk-rock, a fost o consecință directă a acestei „tră-

[1] Paine sau Payne (Thomas), publicist englez născut la Theiford (1737—1809), devenit cetățean francez și numit membru al Convenției în urma dezbaterilor unde el a apărat ideile noi.

dări“ a lui Bob Dylan față de mișcarea folk.

În anul 1966, după un grav accident de motocicletă, Bob Dylan s-a retras pentru un an și jumătate de pe scenele de concerte, scăpînd astfel pentru un timp de caruselul istovitor al concertelor și reclamelor. În anul 1968, restabilit, a început să înregistreze din nou, dar de data aceasta în centrul muzicii country la Nashville. Cîntecul *Fata din Nord* l-a interpretat în duet cu Johnny Cash.

Cîntecele lui Bob Dylan păreau simple, dar ele reprezentau de fapt un pas înainte în efortul său „de a aduce din nou totul acasă“. În această perioadă, Bob Dylan apărea destul de rar în public, o excepție fiind concertul din 1971 care a fost dat pentru a se veni în ajutorul Bangladeshului. Abia în anul 1974 a revenit pe scenă cu un program pregătit cu grijă, în care a interpretat cîntece din toate etapele carierei sale muzicale. Cu acest program a plecat într-un turneu încununat de mari succese. Și cu toate acestea, Bob Dylan a lăsat în urma sa dezamăgirea tuturor celor care și-au imaginat altfel evoluția muzicii sale, dar el a dovedit că este o personalitate care nu permite să fie dirijată în nici un fel de nimeni. Cîntecele lui și-au păstrat în continuare varietatea și prospețimea specifică repertoriului său alcătuit din melodii simple care oricînd puteau deveni șlagăre, fiind înzestrate cu imagini simbolice dense ce corespundeau curentului de conștiință umanistă din proza și poezia modernă, sau erau comentarii despre întîmplări concrete desprinse din spectacolul lumii înconjurătoare. Dintre aceste cîntece, cel intitulat *Hurricane* („Uraganul“) a avut un ecou atît de mare în opinia publică, încît în anul 1976 a determinat revizuirea procesului intentat împotriva boxerului *Rubin Hurrican Carter*, judecat și condamnat în împrejurări îndoielnice. Iar un alt cîntec al său, intitulat *Seniorul*, avînd ca subtitlu „O întîmplare despre puterea yankeilor“ din anul 1978, se termină cu următorul apel semnificativ :

Senor, să rupem acest gard imens
aceste mese să le răsturnăm
tot ce-i aici, nu are nici un sens
senor, să-mi spui, noi ce mai
așteptăm ?

În interviurile și declarațiile sale pentru presă și pentru agențiile de reclamă, Bob Dylan păstra un maximum de discreție, care, însă, uneori se transforma în răbufniri ofensive. Își formula opiniile folosindu-se de imagini poetice selecționate din recuzita simbolismului, așa cum figurează pe coperțile unor discuri, sau în cartea sa intitulată *„Tarantela“*, unde poezia și simbolurile se angajează într-un periplu de idei care constituie însăși substanța creației lui Bob Dylan. Cu un anumit prilej el a scris niște fraze cu semnificație emblematică :

„Cîntecul este orice lucru care poate să meargă singur... Mi se spune cîntărețul... Poezia este un om dezgolit... Unii oameni susțin că eu aș fi un poet !“ Pentru un „comediant“, asemenea afirmații sînt cam neobișnuite. Dar la urma urmei, într-un mod asemănător, filosofia și șeful trupei ambulante din opera *Mireasa vîndută* și cam tot așa vorbeau și bufonii din piesele lui Shakespeare. Bufonul regelui Lear, de pildă, îi spune acestuia adevăruri cumplite drapate în fraze paradoxale.

Scanned with OKEN Scanner

Pînă la venirea lui Bob Dylan, o asemenea atitudine era absolut neobișnuită în muzica ușoară, dar nu încape nici o îndoială că el a adus în acest domeniu noi posibilități de comunicare, căi de dezvoltare și atitudini noi față de problematica umană, devenind astfel unul dintre cei mai mari creatori ai genului.

*

Prin apariția lui Bob Dylan pe scena muzicii ușoare, s-a deschis un drum nou pentru întreaga generație de „poeți rătăcitori" care au început să-și exprime părerile în legătură cu problemele ce reprezentau pentru industria de divertisment un teritoriu interzis. Potențialul creator al tinerilor muzicieni, care pînă atunci se bazau numai pe cîntecele folk, s-a revărsat cu timpul și în rock, în muzica country, iar mai tîrziu și în curentul principal. În acest fel a apărut o întreagă pleiadă de autori-cîntăreți ce nu ezitau să-și prelucreze compozițiile prin orice mijloace muzicale. În cîntecele lor vorbeau despre teme diferite, de la cele cu caracter protestatar, pînă la cea mai intimă poezie lirică despre sufletul uman. În această direcție s-a îndreptat și activitatea lui *Art Guthrie* (1947—) fiul lui Woody, a lui *Tim Hardin* (1941—1980), a cîntărețului scoțian *Donovan* (1946—) sau a canadianului *Leonard Cohen* (1934—), singurul cîntăreț-poet care întîi și-a tipărit versurile într-o carte și abia după aceea a început să și le cînte.

Pentru toți aceștia, două lucruri erau de primă importanță : orice cîntec trebuie să exprime ceva concret, iar acompaniamentul să se armonizeze cu textul ca și interpretarea autorilor. În felul acesta a luat ființă un nou tip de personalitate muzicală, cu toate că fenomenul nu era nou. Din această categorie fac parte tot atît de bine *Paul Simon, Carole King,* ca și *Paul Mc Carthey* sau ceilalți membri: Beatles care, în această carte, vor apare în alte conexiuni.

O personalitate demnă de menționat este și americanul *Randy Newman* (1948—) care își cîntă refrenele amar-umoristice acompaniat numai de un pian, uneori, iar alteori, de orchestre simfonice. Rădăcinile creației sale depășesc istoria rock-ului, Randy Newman provine mai degrabă din tradițiile muzicii folk și de teatru americane. Dar cu toate acestea Randy Newman este ascultat și de tinerii de astăzi, iar compozițiile sale sînt introduse în repertoriul vedetelor rock contemporane, unde ocupă poziții preferențiale tocmai datorită timbrului lor de autenticitate.

JONI MITCHELL. De aceeași vîrstă cu Randy Newman, canadiana *Joni Mitchell* (7.XI.1943—) s-a născut în Fort Mc Leod din provincia Alberta și s-a numit *Roberta Joan Anderson.* Tatăl său era aviator și, ca atare, i-a creat toate condițiile ca să poată studia. Manifestînd aptitudini pentru desen, Joni Mitchell a studiat artele plastice. Coperțile discurilor sale de mai tîrziu sînt decorate cu desenele sale proprii. De muzica folk s-a simțit atrasă prin intermediul studenților, dar mai ales datorită instrumentistului *Chuck Mitchell* cu care s-a căsătorit în anul 1965 cînd împlinise

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

vîrsta de 22 de ani. Căsătoria n-a durat prea mult, dar a fost suficient ca Joni Mitchell să se transforme dintr-o adolescentă spontană, cu mari disponibilități spirituale, într-o femeie tînără, plină de grație, care privea lumea din jurul său cu ochii foarte atenți, nu lăsa să-i scape nimic neobservat și tot ceea ce înregistra în memoria sa prodigioasă era selectat și apoi exprimat în cîntecele sale remarcabile ce se impuneau atenției prin nota lor de originalitate. Joni Mitchell cultiva un stil cu imagini fragile pline de lirism care impresionau pe ascultători, solicitîndu-i pe direcțiile unei sensibilități inepuizabile. A cîntat ori unde i s-a oferit prilejul, în cluburile folk, în cafenelele din Michigan sau New York. În anul 1968, și-a imprimat primul său disc intitulat *Both Sides Now* („Amîndoi din nou împreună"), cum se numea și cîntecul compus de ea. Acest cîntec a fost interpretat de Frank Sinatra, Bing Crosby și încă de mulți alții, fiecare dintre acești interpreți relevînd alte laturi ale lirismului său. Așadar, textele meditative au putut fi introduse și nu oricum, ci pe poarta triumfală și în citadela reprezentanților curentului principal. Și Joni Mitchell a realizat o asemenea performanță. Era plină de har. Și l-a păstrat. Vocea ei dispune de posibilități largi, are un echilibru cromatic deosebit, strălucire, gingășie și suavitate, o voce care poate să facă față volutelor extraordinare și schimbărilor melodice foarte frecvente în cîntecele sale. Joni Mitchell este o interpretă care poate fi recunoscută imediat după primele acorduri muzicale. Melodiile sale degajă o bună dispoziție și un suflu liric care-i transportă pe ascultători într-un anotimp al miresmelor de neuitat. Ea cîntă singură acompaniată de chitara sa cu ritm de rock sau în combinație cu instrumentiștii de jazz. În cîntecele sale, Joni Mitchell descrie peisaje californiene pe care le cunoaște foarte bine, deoarece în aceste minunate ținuturi s-a stabilit, spune povești sau mici istorioare pline de tîlc, descoperă toată poezia mediului țărănesc ca și pe cea a metropolelor, cu orga gravă și tulburătoare a străzilor care înalță necontenit un imn puterii creatoare a omului, dar în primul rînd vorbește despre sentimentele, impresiile, experiențele și visurile ei care constituie filonul de aur al inspirației sale. Joni Mitchell este o adevărată cronicară receptivă la toate manifestările vieții emoționale de astăzi. Textele ei pot face față foarte bine exigențelor critice și ca poezii de sine stătătoare, dar prin muzică și mai ales prin vocea inimitabilă a autoarei lor, efectul lor este dublat. Printre „poeții rătăcitori" care își au originea în mișcarea folk, Joni Mitchell întruchipează o personalitate artistică impresionantă ce atinge acel domeniu — el însuși impresionant — unde granița dintre muzica ușoară și cea simfonică dispare, mistuită în combustia care nu cunoaște odihnă a talentului.

BRUCE SPRINGSTEEN (23.IX. 1949—) s-a născut în New Jersey, unde și-a petrecut aproape întreaga tinerețe. În cîntecele sale el revine necontenit la acest mediu citadin, al singurătății de beton, loc de vilegiatură pentru turiști, evocînd fascinantele priveliști pe care nu le poate uita.

Scanned with OKEN Scanner

Încă din anii săi timpurii, Bruce Springsteen a dorit să se afirme ca muzician rock, încercîndu-şi norocul chiar de la vîrsta de 16

ani, cîntînd în cafenelele din cartierul Greenwich Village din New York, aşa cum îşi începuse cariera şi Bob Dylan cu ani în urmă, trecînd prin aceleaşi confruntări cu imprevizibilul, specifice oricărui început de drum, mai cu seamă într-un domeniu atît de complex cum este muzica. Dealtfel, nu numai începutul de drum îl apropie pe Bruce Springsteen de Bob Dylan, umbra uriaşă a acestuia l-a urmărit şi mai tîrziu. Primul său album din 1973, apărut după 12 ani de la premiera lui Bob Dylan, a produs o mică senzaţie, printre altele şi din pricina faptului că după o pauză îndelungată, în sfîrşit, a apărut un alt autor capabil să exprime, şi mai ales să se exprime cu o vigoare şi imaginaţie deosebite, pe direcţii pe care Bob Dylan, prin puterea talentului său, le făcuse aproape inaccesibile. Cine ar mai fi putut să se angajese pe aceleaşi direcţii ? Şi iată că un tînăr s-a angajat. Şi a reuşit. Şi a reuşit pentru că şi textele lui Bruce Springsteen erau pline de metafore caleidoscopice, de rime interioare, sporindu-le şi mai mult muzicalitatea. Prin intensitatea şi modul lor de a-i cuceri pe ascultători, aceste texte aminteau de compoziţiile lui Bob Dylan. Şi mai era încă un lucru comun pentru amîndoi : cîntecul lor vă va convinge chiar dacă nu veţi înţelege cuvintele, numai după intonaţia sa veţi ghici tot ce au pe suflet autorii acestor cîntece, de parcă se produce un transfer de substanţă de la artişti la public, ca într-un act de comuniune spirituală care, de fapt, este condiţia sine qua non a oricărui succes. În rest, fiecare dintre aceşti doi artişti îşi are stilul său personal. Modalitatea lui Bob Dylan deţine deja o anumită superioritate, fiind înconjurată de o vagă nelinişte, o aură enigmatică pe care o simte şi publicul, în timp ce Bruce Springsteen, în cîntecele sale, trece prin etape pline de nesiguranţă, dezamăgiri profunde şi speranţe ce nu pier. Textele sale exprimă sentimentele celor din aceeaşi generaţie cu el, goana permanentă a civilizaţiei după o fata morgana de care e fascinată, dar în acelaşi timp în aceste texte este evocată neputinţa şi pofta nebună a lumii civilizate de a se elibera de tirania unor asemenea sentimente.

O însemnătate deosebită pentru creaţia lui Bruce Springsteen a avut-o şi formaţia sa de acompaniament. De obicei, din înregistrarea pe care o asculţi poţi să-ţi dai seama dacă instrumentiştii colaborează de multă vreme cu cîntăreţul pe care-l acompaniază şi

Scanned with OKEN Scanner

astfel s-au putut constitui într-un corp comun bine structurat, sau ei nu sînt decît un grup de muzicieni anonimi, solicitați de studioul respectiv pentru a-și da concursul numai în cadrul acelei înregistrări.

Bruce Springsteen susține concerte și face înregistrări numai cu aceiași instrumentiști, între care el este motorul principal al formației, deoarece și el cîntă la chitară. Prin accentul pe care-l pune pe sunetul amplu al formației, el se deosebește de ceilalți interpreți-autori care se mulțumesc doar cu acompaniamentul unei singure chitare, dar, care, în felul acesta, i-au pregătit generației lui Bruce Springsteen un nou și cuprinzător cîmp de acțiune.

*

Dacă vă îndoiți cumva că Bruce Springsteen nu ar face parte încă dintre interpreții muzicii folk, s-ar putea să aveți dreptate. Dar fără îndoială el este unul dintre poeții rătăcitori, chiar dacă în cîntecele sale se strecoară nuanțe sonore greu de sesizat. Și, într-un mod asemănător, el escaladează și barierele imaginare dintre categoriile și creațiile altor interpreți, iar de aici rezultă un adevăr axiomatic, că puterea principiilor autentice ale muzicii folk s-a manifestat prin faptul că ele au pătruns într-o oarecare măsură în toate genurile muzicii ușoare. „Cîntecele despre ceva concret" pot fi găsite astăzi ori și unde, iar drumul lui Bob Dylan este urmat de numeroși muzicieni tineri din zilele noastre care se orientează după steaua polară a adevărului vieții.

Scanned with OKEN Scanner

UN ACUMULATOR PENTRU ORICE BATERIE

Bună dimineața, dragostea mea spune,
oare, pînă astăzi, tu n-ai auzit
cum în boogie-woogie prinde să răsune
visul nostru care nu s-a împlinit?
Fii acum atentă și-ai s-auzi cum bate
toată lumea ritmul dansului modern,
crezi că e dorința care, dintre toate,
s-a-mplinit în clipa visului etern?

(*L. L. Hughes.* Boogie despre vise)

Scanned with OKEN Scanner

MEDICAMENT DIN FARMACIA CASEI

Blues-ul e un duet, în fine,
între el şi ea, plin de speranţă,
şi cînd totul între ei e bine,
tace şi se duce în vacanţă.
(Duke Ellington)

Duke Ellington compunea destul de frecvent versuri umoristice, jocuri de cuvinte sau epigrame, dar caracterizarea de mai sus este într-adevăr reuşită. Dacă ar trebui să definim în cît mai puţine cuvinte conţinutul blues-ului, ar trebui să spunem — fără eleganţa lui Duke Ellington — că el este alcătuit din dragoste şi, în primul rînd, din necazurile ce izvorăsc din acest sentiment primordial. Numai că dragostea şi necazurile ei reprezintă şi tema cea mai frecventă a majorităţii melodiilor de muzică uşoară, inclusiv a celor ce servesc drept acompaniament în timpul „bărbieritului". În cazul acesta, atunci, ce face din blues una dintre forţele motrice centrale din care se inspiră nu numai o bună parte a muzicii pop, dar şi muzica country sau cîntecele folk ale studenţilor şi luptătorilor pentru drepturile omului ? Şi să nu mai vorbim şi de jazz sau de rock. Odată, cineva a declarat că aceste genuri muzicale sînt ca o baterie care după un anumit timp se descarcă şi atunci este nevoie de un acumulator de nădejde. În cazul de faţă, acest acumulator de nădejde este blues-ul. Mulţi văd în blues chintesenţa a tot ceea ce negrii americani au dăruit artei secolului XX. Cei ce declară că sînt mîndri de moştenirea culturală a negrilor şi se conduc după formula laconică : „Să fii negru este un lucru minunat !" au fost denumiţi „oamenii blues-ului". Şi nu puţini artişti din Europa au considerat blues-ul ca o valoare culturală remarcabilă, un mod prin care pot fi exprimate sentimentele şi impresiile oricărui om al epocii noastre. Pentru alţii însă, blues-ul s-a manifestat mai ales în domeniul poeziei. Este foarte adevărat, blues-ul îi fascinează prin cromatismul şi autenticitatea imaginilor sale, tipice pentru secolul nostru, prin legăturile şi asociaţiile spontane şi surprinzătoare ce amintesc de tehnica montajului de film, dezvăluind farmecul absurd al tumbelor şi întorsăturilor imprevizibile ce au loc în viaţa noastră de fiecare zi. Blues-ul reprezintă, pentru această categorie de admiratori, întruchiparea uneia dintre capacităţile importante ale artei, aceea de *katharsis*, adică de purificare şi restabilire a armoniei interioare prin intermediul muzicii care îl ajută pe om — ca de altfel întreaga artă — să înfrunte şi pînă la urmă să uite de toate necazurile pe care viaţa i le scoate în cale. Această capacitate îşi are însă graniţele ei, limitîndu-se numai la domeniul igienei sufle-

Scanned with OKEN Scanner

teşti. Ea poate să amelioreze o stare subiectivă, să transforme ceea ce pare insuportabil în suportabil şi să reînnoiască necontenit privirea obiectivă asupra realităţii înconjurătoare. Dar blues-ul nu poate modifica realitatea, însă el ne poate ajuta să adoptăm o atitudine adecvată faţă de una sau alta din ipostazele în care se poate prezenta realitatea. Aceeaşi capacitate cathartică o manifestă blues-ul şi în domeniul pur muzical, unde creează un spaţiu ideal în care muzicianul instrumentist poate realiza aceleaşi lucruri ca şi un cîntăreţ cu textul său poetic prin care s-a conectat cu muzica sferelor, iar ascultătorul îl va înţelege pe instrumentist la fel de bine bine ca şi pe cîntăreţ.

APARIŢIE NEAŞTEPTATĂ

O asemenea ofrandă cum este blues-ul se oferă eroilor pozitivi numai în poveştile cu zîne bune înzestrate cu baghete fermecate. În viaţa de toate zilele, pentru un astfel de dar, omul trebuie să trudească şi să se confrunte, luni, ani şi uneori chiar zeci de ani, cu situaţii limită pe care le va învinge, sau care, pînă la urmă, omul aflîndu-se la capătul puterilor, îl vor copleşi. Negrii americani au fost novoiţi să suporte asemenea situaţii limită timp de trei secole şi de aceea au reuşit să aducă acest mod de terapie a sufletului la un asemenea nivel de perfecţiune, încît ea atinge aceeaşi treaptă scontată şi la aceia care au de întîmpinat dificultăţile vieţii numai din cînd în cînd şi, ca atare, drumul creaţiei lor este lipsit de convulsii dramatice.

Cea mai mare parte din ultimele 3 secole a fost dominată de procesul de pregătire necesară celor ce aveau să urmeze. Pînă la desfiinţarea sclaviei din timpul războiului dintre Nordul şi Sudul Americii, au lipsit cele mai importante condiţii pentru apariţia acelei atitudini din care, mai tîrziu, a ţîşnit blues-ul. Acea condiţie esenţială, fără de care nici nu se poate concepe actul de creaţie, este libertatea de a-ţi decide singur soarta şi de a te putea mişca singur prin lume. Desfiinţarea sclaviei a adus cu sine o astfel de libertate şi odată cu această libertate şi acel *corpus* de realităţi care au dat naştere blues-ului. Dar noua „libertate“ a fost supusă numeroaselor îngrădiri dictate de condiţiile economice existente şi de discriminarea şi asuprirea rasială, încît problemele „negrului“ eliberat au devenit şi mai apăsătoare, poate chiar mai greu de suportat decît în timpul sclaviei. Toate hotărîrile asupra problemelor vitale ale vieţii îi erau dictate omului de culoare într-un mod ce nu îngăduia nici un fel de împotrivire. Negrul eliberat de sclavie putea să decidă singur asupra uneia sau alteia din problemele sale de viaţă, dar

Scanned with OKEN Scanner

de îndată ce trebuia să treacă la aplicarea deciziilor sale, descoperea că acest lucru nu era cu putință. Negrul american avea într-adevăr dreptul să solicite o muncă pentru care avea pregătirea necesară, dar o asemenea muncă nu-i era acordată, putea să ceară aceeași salarizare ca a unui coleg alb care executa aceeași însărcinare, dar această salarizare nu i se acorda ; avea dreptul să-și trimită copiii la o școală superioară, dar rămînea numai cu simpla dorință pentru că porțile școlilor superioare rămîneau închise penrtu copiii săi. În această situație, negrului american nu-i mai rămînea decît o singură libertate, de care nu dispunea înainte, libertatea de a pleca în altă parte, unde, așa cum menționează un distih dintr-un blues „vremea e mai potrivită/pentru haina lui cea zdrențuită !“ Dar atunci cînd ajungea într-un asemenea loc, negrul american descoperea că nici aici nu va găsi ceea ce căuta. Și totul începea de la capăt ! Sclavul eliberat pornea să-și caute fericirea și drepturile sale, dar căutarea îi era zadarnică. Mai mult decît atît, unele temeiuri de viață pe care i le asigura sistemul sclavagist — cum erau locul de dormit și cantitatea de hrană necesară supraviețuirii — deveniseră și acestea himerice. Și această nesiguranță i-a dominat toate sferele existenței sale, inclusiv viața emoțională. În timpul sclaviei, soții erau legați de plantația pe care lucrau, și chiar dacă ar fi vrut nu se puteau despărți. Viața lor comună putea fi întreruptă numai de moarte, sau prin vînzarea unuia dintre ei pe o altă plantație. Acum, în libertatea acordată, era de ajuns un singur conflict, o situație de stress, sau numai convingerea că în altă parte pot fi condiții mai bune, o leafă mai mare și o muncă mai ușoară, și capul familiei își părăsea căminul, plecînd în lume ca să-și încerce norocul pe propria lui răspundere. În majoritatea cazurilor, negrii plecau din Sudul agricol către Nordul industrializat, așa cum, înainte, cei din țările sărace ale Europei, plecau să lucreze în Franța, Belgia sau peste ocean, în America. Plecarea de lîngă familie, de lîngă partenera de viață, însemna, pe lîngă despărțire, și mărirea riscului pentru viața celor doi parteneri, și unul și altul fiind lipsiți de sprijinul și apropierea celuilalt, se simțeau tentați de a-și căuta alinarea, pentru suferințele provocate de singurătate, sub alte stele ocrotitoare, unde să-și întemeieze un alt cămin cu alte visuri de fericire. Blues-ul povestește despre toate aceste confruntări cu destinul, îndemnîndu-i pe ascultători să-și ușureze sufletul prin cîntec. De fapt, blues-ul este o cronică a situațiilor grele și pline de risc ce au loc în relațiile dintre doi oameni. Și nu o dată, soarta creatorilor de blues a fost aceea ca și ei să trăiască în condiții similare, generate de aceleași greutăți prin care trecuseră și eroii cîntecelor. Și de aici adevărul și profunda lor autenticitate. De aceea, ei au căutat și au reușit să găsească un mod care să le facă mai suportabile pentru noi toți.

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE CE CÎNTĂ BLUES-UL ?

Versurile lui Duke Ellington, citate la începutul acestui capitol, au calităţile unei epigrame, surprinzînd realitatea în trăsăturile ei cele mai caracteristice, dar nu reuşesc să o surprindă în totalitatea sa. Situaţiile limită nu apar numai din necazurile provocate de dragoste, iar blues-ul, în special în perioada sa de mai tîrziu, vorbea şi despre alte probleme cu care se confruntau negrii americani, cea mai mare parte dintre ei angajaţi la muncile cîmpului pentru strîngerea recoltei. Ei mai trebuiau să se împace şi cu anumite fenomene naturale care apăreau în viaţa lor ca o implacabilă fatalitate. Aşa au luat naştere blues-urile despre marile inundaţii din ţinuturile străbătute de fluviul Mississippi, despre cicloanele şi tornadele care distrugeau sate întregi, blues-urile din închisori ca şi cele ale grupurilor de deţinuţi care erau scoşi la muncă. După migrarea negrilor spre Nordul industrializat a apărut şi blues-ul despre şomeri şi despre puţinele posibilităţi de lucru existente, blues-ul despre discriminarea rasială din diferite domenii şi situaţii de viaţă. Iar atunci cînd şi cetăţenii albi au învăţat limbajul blues-ului (între cîntăreţii pionieri, despre care s-a scris în această carte, stăpîneau blues-ul în mod perfect, de exemplu, Jimmie Rodgers, sau Woody Guthrie), blues-ul a devenit modul cel mai căutat şi cel mai eficace în care se putea cînta despre tot ceea ce îi unea pe luptătorii pentru drepturile omului, începînd cu anii '50 şi pînă în zilele noastre, pe tot întinsul Statelor Unite ale Americii. Blues-ul mai vorbea şi despre impopularitatea războiului vietnamez, despre infernala putere de distrugere a bombei atomice sau a celei cu hidrogen, despre primejdia înarmărilor demenţiale, şi nu se sfia să-şi spună cuvîntul chiar şi despre problemele USA. ONU, sau chiar cele alte lumii întregi. Aşa cum vom vedea în continuare, prin forma sa comunicativă, accesibilă şi pe înţelesul tuturor, blues-ul se pretează la astfel de mărturii spontane, chiar semiimprovizate, îndemnînd, prin conţinutul său de idei, la o acţiune de solidarizare a valorilor firesti — fără de care existenţa umanităţii ar deveni imposibilă, — dar mai ales la dezvoltarea sa creativă.

Dar cele mai semnificative exemple din poetica specifică, originală a blues-ului le oferă totuşi poezia sa de dragoste, unde se pot găsi modele şi întorsături tipice, ale căror principii ar putea să fie aplicate şi altor tematici mai puţin lirice.

A doua caracteristică semnificativă pentru poezia blues-ului este comparaţia fulgerătoare şi neconvenţională şi paralelismul al cărui părinte este concordanţa unor trăsături secundare, deseori omise, ale unor obiecte diferite ce pot părea lipsite de logică, sau altfel spus, prin sensul poeticei lui Vitezslav Nezval care ne vorbeşte despre — cum

susține el — eterna codoașă, rima ! Este foarte adevărat că în blues se întîlnesc adesea asociații de imagini sau acțiuni contradictorii, ca de pildă : „Dragostea e un robinet precis/care e închis ori e deschis“, sau : „Femeia e un diplomat, se spune/plină de mister și-nșelăciune.“

De la versurile de blues : „Dacă din necazuri aș face avere/aș fi milionară fără-ntîrziere !“, este numai un pas pînă la sfatul lui Nezval pe care poetul îl dă unui cerșetor muribund : „De te scalzi în datorii din totdeauna/bine e să nu plătești nici una !“ Dar cea mai renumită strofă ce reproduce cu fidelitate nu numai politica dar și mutațiile cele mai caracteristice din care ia ființă poezia blues-ului este aceasta :

Voi nu știți, voi nu știți/inima-mi se strînge,/rîd cînd mă priviți,/să nu-ncep a plînge !

care nu este altceva decît declarația romantică a poetului Macha[1] formulată într-un mod și mai șocant :

Pe față pîlpîie minimă
raza soarelui încă
ci-i ascunsă în inimă !
o durere adîncă

Desigur, toate acestea nu reprezintă niște lucruri noi. Atitudinea blues-ului a mai fost întîlnită în istoria gîndirii umane, dar demn de remarcat la acest gen muzical este faptul că prin intermediul său poporul a reușit să extragă din destinul său istoric o formă artistică deosebită care, în anumite cazuri, poate să aducă alinarea celor ce trăiesc în condiții și în medii diferite, dezvăluindu-le, „cu surîsul pe față și cu durerea în inimă“, adevărul de care toți oamenii au nevoie ca de aerul pe care-l respiră. Politica blues-ului se transformă necontenit, în ceea ce privește formele, imaginile, comparațiile, într-un cuvînt, structurile determinate de aceeași perspectivă neschimbată și ironică a vieții cu suita ei de necazuri, așa cum rezultă din stihurile următoare :

Trageți gambeta mai mult peste frunte,
peste zăpezile vîrstei cărunte
să nu se mai vadă noianul de riduri mărunte.

CUM ARATĂ DE FAPT BLUES-UL ?

După cum se vede, modul blues-ului de a cînta în distihuri a fost dezvoltat, adăugîndu-se un al treilea vers care duce mai departe ideea

[1] Karel Hynek Macha, poet ceh, reprezentant al romantismului Cum arată de fapt blues-ul ?

din primul vers. Aceasta este o caracteristică de bază a formei celei mai obişnuite care se întîlneşte la un blues. Primul vers se repetă mereu, cu mici modificări. Prin acest procedeu se creează o atmosferă de aşteptare şi încordare, se transferă de la un vers la altul o anumită stare de alean pe care publicul o receptează cu sufletul deschis şi poate că în acest mod i se oferă şi interpretului un mic interval de timp pentru ca să-şi amintească un anumit lucru sau să născocească pe loc o continuare care să-l impresioneze pe ascultător. După aceasta urmează cel de-al treilea vers, cu a doua parte a comparaţiei sau a imaginii poetice care trebuie să fie ceva nou, neaşteptat, ceea ce reprezintă sîmburele germinativ al glumei. Dacă în muzica africană (ca de altfel şi în muzica de jazz sau în rock) se vorbeşte despre principiul „chemării şi răspunsului", versurile citate constituie o evidentă probă a acestui principiu. Dacă nu şi singura! În forma muzicală a acestor trei părţi îi corespunde schema de 12 tacte grupate în de 3 ori cîte 4 tacte. Cîntatul completează de regulă numai primele 2 tacte din fiecare pătrime. În celelalte două tacte, ia cuvîntul instrumentul acompaniator care este reprezentat de chitară la blues-urile vechi. Dar cu trecerea timpului, cînd cîntăreţul se asocia cu alţi instrumentişti, acompaniamentul se făcea şi cu muzicuţă, trompetă, saxofon, sau cu orice alt instrument.

Blues-ul este un dialog al vocii umane cu instrumentul, un dialog în care instrumentul, ca interlocutor, poate fi în răspunsurile sale la fel de semnificativ ca şi versurile cîntăreţului. Se porneşte de la aceeaşi bază. Meditaţia blues-ului care se deosebeşte de armonizarea europeană prin „blue-tonuri" intonate în mod nedefinit prin terţe, septime şi, citeodată, cvinte care oscilează între gamele majore şi minore. Dar cîntăreţul, dacă doreşte să accentueze expresia, poate să coboare sau să ridice orice ton, să treacă printre tonuri cu alunecări, să alterneze timbrul răguşit cu un chiot brusc în falset, poate să ofteze să şi ţipe sau, pur şi simplu, să povestească ceva. Nu degeaba se vorbeşte despre „ţipătorii" blues-ului *(Shouteres)*, sau despre blues-ul vorbit *(Talking blues)*.

Instrumentistul are la dispoziţie aceeaşi gamă de mijloace. Ajunge o singură frază, citeva tonuri, şi ascultătorul recunoaşte imediat că melodia respectivă este un blues. Vocabularul blues-ului şi atmosfera sa sînt elemente inconfundabile. La fel de inconfundabilă este şi schema armonioasă în cadrul căreia se dezvoltă melodicitatea blues-ului. Cei care cunosc cel puţin bazele armoniei ştiu că aceasta este cea mai simplă, cea mai clară şi cea mai marcantă definiţie a tonalităţii prin cele 3 acorduri de bază: de tonică, de subdominantă şi de dominantă. Fiecare din ele completează primele două tacte (care sînt ale cîntăreţului) din paragrafele de 4 tacte, iar în celelalte 2 tacte (ale instrumentistului), armonia se întoarce înapoi la tonică. Dar nu este necesar să cunoaşteţi acordurile respective după denumirea lor. Este de ajuns să auziţi cîteva blues-uri de 12 tacte, unul după altul, şi continuitatea lor armonioasă vă va intra în sînge. Pentru cîntăreţ sau instrumentist, aceasta este o formă ideală de completare. Iată unul dintre motivele pentru care blues-ul a stat la baza jazzului şi rock-ului. În cei o sută de ani de existenţă, blues-ul

Scanned with OKEN Scanner

a reușit să se dezvolte într-o multitudine de forme, ca și viața ! Ca folclor autentic ce corespunde și cerințelor celor mai severe ale Academiilor de artă muzicală, ca bază pentru muzica pretențioasă și cultă a jazzului și rock-ului sau ca un cîntec de muzică ușoară difuzat prin sistemul comercial al acestui gen modern de muzică, în oricare din aceste ipostaze, blues-ul a fost exact ceea ce a dorit să fie, un dialog al vocii umane cu instrumentul, dar un dialog complet, unde instrumentul capătă o personalitate care-i legitimează participarea pe picior de egalitate și chiar cu dreptul de a interveni cu opinii proprii și decizii cu caracter de sentință definitivă. Astfel, posibilitățile ce i-au fost oferite blues-ului de acest gen muzical au fost valorificate de către cei ce nu s-au numărat printre creatorii lui autentici. În America și Europa, blues-ul a fost legat în primul rînd de numele lui *William Christopher Handy*.

Lui WILLIAM CHRISTOPHER HANDY. (16.XI.1873—29.III.1958) i se spunea „părintele blues-ului", dar mai tîrziu au apărut contestatarii care i-au negat cu vehemență aceste drepturi de paternitate. Contestatarii susțineau sus și tare că William Christopher Handy n-ar fi fost niciodată un creator de blues. Exprimat printr-o terminologie judiciară lapidară, el „și-a însușit numai un material care pe atunci nu era revendicat de nici un autor". Această afirmație nu era chiar departe de adevăr, dar ar fi nedrept dacă am nega meritele sale de necontestat în acest domeniu unde sub pecetea personalității sale stau marile succese le blues-ului.

William Christopher Handy s-a născut în orășelul Florence din statul Alabama, ca fiu al unui preot de culoare, avînd o frumoasă pregătire culturală și un respect absolut față de dogmele religioase. Încă din anii copilăriei, micul Handy se simțea atras de muzică și mai ales de instrumentele muzicale care, pur și simplu, îl fascinau. Cînd a adus acasă prima sa chitară, a fost în culmea fericirii, dar tatăl său i-a poruncit să scoată imediat din casă acel „instrument al diavolului".

— Eu sînt preot și nu pot admite să-mi intre în casă asemenea instrumente care strică sufletul omului.

La vîrsta aceea, William Christopher Handy nu putea decît să se supună voinței categorice a preotului care-i era părinte și a scos din casă acel „instrument al diavolului" în care el știa că bate o aripă de înger.

Mai tîrziu, tatăl său i-a dăruit un dicționar de engleză tipărit la Oxford, spunîndu-i : — Acesta este pentru tine, fiul meu, trebuie să-l stăpînești perfect pentru că vreau să mai avem în familie un preot care să mă continue, și acela vei fi tu, dragul meu Handy. Handy însă nici nu voia să audă de preoție. El iubea muzica, și pentru muzică ar fi fost capabil de orice sacrificiu. Discuțiile au continuat o vreme și, în cele din urmă, Handy a decis să devină învățător, lucru cu care tatăl său a fost de acord, începînd să se pregătească în această direcție. Dar cu toate că și pregătirea pentru a deveni învățător îl solicita pe multe planuri, Handy și-a găsit timp să învețe să cînte la

Scanned with OKEN Scanner

trompetă. Era un spirit voluntar manifestat încă din anii copilăriei cînd fugise de acasă cu o trupă ambulantă de comedianți, dar nu după multă vreme a revenit, oarecum pocăit și cu hotărîrea fermă de a-și continua studiile pentru a obține diploma de învățător. Între timp, însă a aflat că în fabrică ar putea să cîștige mai bine și s-a angajat ca muncitor într-o turnătorie. Pînă la urmă, totuși, a învins muzica, și către sfîrșitul secolului trecut, la vîrsta de 23 de ani, William Christopher Handy devine membru în cunoscuta formație intitulată *Menestrelii lui Mahar*, pentru ca la începutul secolului XX să fie considerat un artist profesionist experimentat. El conducea o orchestră de instrumene de suflat care putea să descifreze cele mai complicate partituri muzicale, conform tradiției europene. Dar adevărata renaștere artistică a lui William Christopher Handy a avut loc într-un orășel din Mississippi, unde cînta împreună cu orchestra sa bine șlefuită, dar ascultătorilor locali li s-a părut muzica lui Handy mult prea aranjată, coafată și pudrată după toate regulile și au cerut ca pe scenă să vină orchestra locală, formată numai din instrumentiști amatori. În cîteva minute, ascultătorii au aruncat la picioarele orchestrei locale atîția bănuți de argint pentru muzica lor sălbatică și barbară care se dezlănțuise ca o furtună, cît n-ar fi strîns orchestra de profesioniști a lui William Christopher Handy nici într-o seară întreagă.

— Atunci am cunoscut frumusețea muzicii primitive. În noaptea aceea s-a născut un compozitor, un compozitor american! A fost revelația mea, va nota William Christopher Handy cu o sinceritate dezarmantă în autobiografia sa mai tîrziu, evocînd acest moment decisiv din cariera sa muzicală. Compozitorul s-a desfășurat însă în plenitudinea calităților sale în anul 1909, la Memphis. Cu ocazia alegerilor a compus un cîntec de agitație în care a folosit forma celor 3 versuri specifică blues-ului, formă care apăruse de mult în „muzica primitivă". Cu trei ani mai tîrziu, cîntecul a fost tipărit cu un text nou, intitulat *Memphis Blues,* iar peste alți doi ani, în 1914, a urmat *Saint Louis Blues,* una dintre celebrele melodii ale muzicii ușoare în general. Astfel blues-ul a devenit o modă, publicul l-a primit ca pe un dans nou, iar William Christopher Handy a început să compună un blues după altul. Majoritatea acestor blues-uri proveneau din motivele muzicii populare pe care Handy le aranja și le finisa, ajutîndu-le astfel să apară și să fie primite cu aplauze prelungite de către un public entuziast. În anul 1926, William Christopher Handy a adunat toate blues-urile populare, ca și pe cele compuse de el, și le-a publicat sub titlul *Anthologie blues* care și astăzi reprezintă unul din izvoarele de inspirație pentru creatorii de blues-uri, după ce s-a bucurat de un mare succes în momentul apariției sale. În această perioadă, William Christopher Handy se stabilise deja la New York, unde a pus bazele unei edituri muzicale, dar paralel cu activitatea editorială își continua și cariera artistică, înregistrînd și succese, dar și insuccese, ca într-o sarabandă care a culminat în anii '30 cînd a orbit. Către sfîrșitul vieții însă, el s-a bucurat

Scanned with OKEN Scanner

din nou de respect, fiind considerat unul dintre Nestorii muzicii negrilor. După moartea sa, la sfîrşitul lunii martie 1958, Hollywoodul i-a dedicat un film biografic în care rolul titular a fost interpretat de cîntăreţul *Nat King Cole*.

Culisele muzicale newyorkeze şi-au dat seama de perspectivele comerciale ale blues-ului încă înainte de venirea lui William Christopher Handy aici în anul 1923. Unul din colegii lui Handy, şi anume autorul — interpret de culoare *Perry Bradford*, l-a convins în anul 1920 pe redactorul societăţii discografice OKEH să înregistreze primele melodii cu interpreta de cabaret din Harlem *Mimi Smith*. Astfel a apărut pe disc şi cîntecul lui Perry Bradford intitulat *Blues-ul nebun* care a făcut vîlvă. Răsunetul acestui cîntec în rîndurile publicului de culoare a dus la răspîndirea genului printre numeroşi interpreţi. Acum, pe scenă a apărut categoria „blues-ului clasic", iar odată cu ea şi una dintre personalităţile grandioase ale acestui gen muzical „împărăteasa blues-ului".

BESSIE SMITH. Ca să nu fie strivită de condiţiile grele ale periferiei negrilor din oraşul Chattanga din Tennessee, *Bessie Smith* (15.IV.1895—26.IX.1937) a fugit încă din anii copilăriei, atrasă de steaua spectatorilor de menestreli de atunci şi anume *Mama Rainey* (1886—1939), împreună cu care a hoinărit prin diferite oraşe din nord şi din sud unde dădeau spectacole în săli de cabaret sau în corturile circurilor. Pianistul *Clarence Williams*, din categoria compozitorilor de tipul lui William Christopher Handy sau Perry Bradford, a dus-o pe Bessie Smith în anul 1923 şi a prezentat-o la studioul de înregistrări Columbia, unde a imprimat o serie de discuri. Discurile înregistrate de Bessie Smith au avut un succes atît de mare, încît nu peste multă vreme au început să depăşească ordinul milioanelor, iar între anii 1924—1927 ea a devenit cea mai populară stea a turneelor organizate de interpreţii de culoare. Era divinizată nu numai de publicul ei permanent, format din spectatori de culoare, dar şi de intelectualii albi care erau fermecaţi de cîntecele epocii despre viaţa junglei şi a locuitorilor ei extraordinari. Dar pentru rafinatul gust european, arta Bessiei Smith conţinea chiar prea multe elemente barbare. Ea avea un temperament dezlănţuit care exploda mai cu seamă în scenele unde se înfrunta cu rivalele sale, ea dispunînd şi de o voce cuceritoare, cu o putere de expresie cu totul ieşită din comun. Glissandourile şi sunetele deosebite, dintre care puţine corespundeau imaginii europene despre ceea ce reprezintă o intonaţie corectă, se armonizau cu un chip delicat, de o frumuseţe feciorelinică şi de o transparenţă solară în care se mistuiau toate rigorile, dar prin care se putea întrezări impetuozitatea unei tigroaice. Nu degeaba Bessie Smith era fotografiată numai de *Carl Van Vechten*, un artist pe atunci la modă, ce reuşea să-i

Scanned with OKEN Scanner

surprindă ca nimeni altul aura de mister care-i fascina pe toți. Bessie Smith știa să fie o prietenă sinceră, generoasă și capabilă de sacrificii, dar și o rivală intratabilă și înverșunată, atunci cînd era cazul. Soțul său, Jack Gee, care între timp devenise și impresarul său, îi ridica totdeauna onorariile pentru spectacolele de cabaret, dar el nu și-a dat seama că ar fi putut obține și o licență pentru vînzarea record a discurilor înregistrate de soția sa, celebra Bessie Smith. Cu toate acestea, căsnicia lor nu evolua sub stele prea favorabile, dimpotrivă, Bessie Smith și soțul ei erau modelați după tipare atît de diferite încît despărțirea lor devenise inevitabilă. Pînă la urmă, cu banii pe care-i ciștiga Bessie Smith și-i primise soțul ei, acesta finanța pe o altă cîntăreață care era concurenta Bessiei Smith și iubita lui Jack Gee. Apoi au venit anii crizei financiare cînd și succesele lui Bessie Smith au intrat într-un con de umbră. Atunci a încetat să mai imprime discuri, iar în repertoriul ei au apărut, în locul blues-ului clasic, șlagărele epocii care, în opinia societăților discografice, corespundeau mai mult gustului publicului. Ultimele înregistrări, din 1933, au fost plătite personal de tînărul *John Hammond*, un entuziast al jazzului.

Viața interpretei Bessie Smith a fost curmată în mod tragic de un accident de automobil, la începutul toamnei din 1937, în timp ce se îndrepta spre un nou angajament. Moartea celebrei cîntărețe a provocat multe comentarii. O vreme s-a vorbit despre faptul că moartea ei a fost provocată de faptul că un spital pentru albi a refuzat s-o primească pentru a-i acorda îngrijirea de care avea absolută nevoie. Lucrul e absurd, desigur, dar această absurditate

s-ar încadra exact în dimensiunea vieții sale zbuciumate. Se pare însă că istorioara face parte din sfera legendelor. Nimeni nu a putut afla vreodată care a fost spitalul care i-a refuzat asistența medicală, așa cum puține amănunte s-au știut și despre cauzele care au provocat accidentul. Dar înmormîntarea ei, care a avut loc la Philadelphia, a fost somptuoasă. Cortegiul funerar a fost impresionant, dovadă că Bessie Smith se bucura de prețuirea unui public numeros. Și cu toate acestea mormîntul ei a rămas, timp de mai bine de treizeci de ani, fără o piatră funerară. Abia în anul 1970, o soră medicală, care cîndva lucrase ca fată în casă la doamna Smith, a strîns suma de bani necesară, împreună cu *Janis Joplin*, cea mai mare cîntăreață albă de blues din

Scanned with OKEN Scanner

anii '60, și s-a așezat o piatră funerară pe mormîntul lui Bessie Smith. Tot atunci se pregătise și o nouă ediție a înregistrărilor sale apărută în 5 albume duble, a căror vînzare a depășit 400 000 de exemplare, un număr de cinci ori mai mare decît cel al discurilor vîndute în ultimii ani ai existenței sale pe pămîntul efemeridelor.

BLUES-UL CLASIC ȘI CEL RUSTIC

Blues-ul clasic care apărea în anii '20, în „serile rasiale" ale societăților discografice și care se vindeau cu precădere ascultătorilor de culoare, au contribuit la crearea unui gen în care marile interprete de blues erau acompaniate de ansambluri și soliști de jazz. În înregistrările sale de pe unele discuri mai vechi, Bessie Smith îl avea ca partener pe Louis Armstrong, iar pe cele mai recente apărea și Benny Goodman. Alături de Bessie Smith mai apar nume ca Laura și Trixie, Clary (1894—1935), familia Smith, Ida Cox (1889—1968), sau Bertha Chippie Hill (1905—1950). Aceștia au înregistrat, la timpul lor, succese remarcabile, interpretînd blues-ul așa cum l-au cunoscut și venerat fanaticii jazzului încă din anii '30 și '40. Dar alături de blues-ul clasic, edițiile discurilor rasiale au adus și primele înregistrări ale unui gen de blues diferit care aparține unei etape de dezvoltare mai vechi. Societățile de discuri au început să înregistreze și melodiile cîntăreților peregrini ce se acompaniau la chitară sau muzicuță, interpretînd un blues mai neprelucrat, fără trăsăturile specifice acompaniamentului de jazz. Acești cîntăreți peregrini veneau din delta fluviului Mississippi, din Texas, din sud-vestul american, ca și din statele de pe coasta de răsărit. Mulți dintre acești cîntăreți erau orbi sau handicapați fizic, iar blues-ul era pentru ei singurul mijloc de a-și cîștiga existența. Alții cunoscuseră viața din închisori sau făcuseră parte din grupurile de deținuți. Viața unora dintre acești cîntăreți peregrini s-a sfîrșit prematur în mod tragic și în împrejurări destul de confuze. Acești cîntăreți imitau sunetul chitarei havaiene cu ajutorul unei muchii de cuțit pe care o plimbau de-a lungul strunelor, hăuleau, sau cîntau în stil tirolez și nu-și făceau prea multe griji dacă în acest timp pierdeau cîte un tact întreg sau cîte un timp. Primeau pentru o înregistrare cîțiva dolari sau o sticlă de băutură, însă publicul de culoare era dispus să le cumpere discurile pentru care plăteau bani cîștigați cu greu. Dar pentru ei nimic nu prețuia mai mult decît muzica lor favorită. În acest fel se explică faptul că pe etichetele discurilor a apărut numele pionierilor acestui blues rustic, mai aspru dar mai autentic: *Blind Lemon*, pe numele său adevărat Jefferson (cca

1894—1930), *Charlie Patton* (cca 1887—1934) *Texas Alexander* (cca 1890—1935) sau *Blind Boy Fuller* (cca 1900—1940), Fuller, adică băiatul cel orb.

În anii '20, industria discografică nu era organizată în societăți gigantice care să coordoneze piața ci, sub o formă mai restrînsă, vroia să-și încerce norocul în acest domeniu nou și neașteptat care oferea mari șanse de cîștig cu investiții minime. Pînă la venirea crizei economice, circa 250 de interpreți au înregistrat peste 3.200 de titluri de blues, adică în medie 12 titluri pentru fiecare interpret, dar majoritatea dintre ei n-au înregistrat mai mult decît un disc sau două. Aceste înregistrări constituie singurul lucru pe care-l cunoaștem cu certitudine. Datele despre anii de naștere sau deces ale cîntăreților, amănunte despre specificul existenței lor, episoadele mai importante, precum și alte elemente de biografie ale unor oameni fără de care blues-ul nu ar fi putut să devină ce a devenit, constituie schelăria, osatura pe care se sprijină construcția. Noi distingem în spațiul epocii silueta virtuală a unei asemenea construcții, muzica și-a pus amprenta pe multe din fenomenele vieții sociale, a modelat conștiințele, mai ales în rîndurile tineretului care, privind stelele răsărite pe cerul muzicii, și-a continuat drumul ales, fără să mai fie tulburat de stihiile necunoscutului. În acest context, cîntărețele de cabaret ale blues-ului au reprezentat partea cea mai respectabilă a acestei palete de așa-zise „înregistrări rasiale". Producătorii marilor societăți hotărau deseori în mod destul de brutal repertoriul acestor cîntărețe, dar amatorilor blues-ului rural nu le putea dicta nimeni ce și cum să cînte, pentru că aceștia nu ar fi putut cînta altfel decît cîntau undeva, pe trotuarul unui mare oraș sau într-o circiumă. De aceea, înregistrările lor reprezintă documente prețioase ale formei autentice și neșlefuite ale blues-ului ca manifestare originală a poporului. Ascultătorii albi, din perioada aceea, cunoșteau aceste înregistrări și mai puțin decît le cunoșteau pe cele ale blues-ului clasic. Ei au început să descopere „blues-ul rural" abia în anii '50, cînd au făcut cunoștință cu urmașii lor direcți în forma blues-ului din Chicago. Numai unul dintre reprezentanții blues-ului rural și-a cîștigat un nume care s-a impus încă din anii '30 și acesta a fost *Huddie Ledbetter* (Leadbelly).

HUDDIE LEDBETTER (21.I 1988 ?—6.XII.1949) s-a născut în Luisiana, dar copilăria și-a petrecut-o pe o plantație de bumbac din Texas, în inima unei regiuni locuite numai de mici fermieri negri. Cei mai apropiați locuitori albi se aflau la distanță de 30 de km. iar un oraș mai mare la 50—60 de km. Întreaga copilărie i-a fost inundată de muzică. De la mama sa asculta „spirituals", de la prieteni cîntece de copii, ascultase la cîmp cîntece de muncă și tot felul de hăuliturі, iar seara, după ce se încheiau muncile de peste zi, ascultase cîntece de dans, lăsîndu-se astfel purtat de muzică — odată cu primii pași făcuți în viață — ca de o călăuză de care nu se mai putea despărți. Odată, cînd a fost trimis cu niște treburi la Shrevport, Huddie a vizitat și o anumită stradă din acest oraș, plină de cîn-

Scanned with OKEN Scanner

tăreți amatori. Era strada Fanin Stret. Aici, întocmai ca în „cartierul franțuzesc" din New Orleans, sau pe Handy Beabe Street din Memphis, răsunau recolte întregi de cîntece răsărite din semințe neselecționate și blues-uri rurale.

La începutul secolului XX, Huddie Ledbetter (Leadbelly) cînta ocazional din gură și la chitară. Înainte de primul război mondial l-a însoțit pe *Blind Lemon Jefferson* în peregrinările sale. Jefferson a devenit profesorul său de blues pe care-l asculta executîndu-i toate dispozițiile cu toate că Huddie era cît un munte, cu o putere herculeană care se dezlănțuia foarte repede, trecînd de la cuvinte tari la cuțite. În anul 1917, a ucis un om și a fost condamnat pentru omor la 30 de ani muncă silnică. Dar și anii petrecuți în închisoare au devenit pentru el o școală unde a învățat multe cîntece ale deținuților. În 1925, a fost eliberat, dar după cinci ani a fost închis din nou. De data aceasta a fost descoperit în închisoarea din Louisiana, în vestita *Angola*, de folcloriștii John Avery și Alan Lomax care au început să facă demersuri pentru eliberarea sa. În urma demersurilor acestora, Huddie Ledbetter (Leadbelly) a fost eliberat în anul 1934. După puțină vreme de la eliberarea sa au început înregistrările pentru Biblioteca Congresului și s-au organizat diferite concerte și turnee în toată țara. Dar Leadbelly era prea afectat de întîmplările din trecut ca să mai poată avea încredere în albi. După cîteva incidente dramatice, el s-a despărțit și de Alan Lomax, iar restul vieții și l-a petrecut în conformitate cu modul paradoxal al „oamenilor blues".

În anii săi de glorie, Leadbelly se intitulase „regele chitarei cu 12 strune". Și pe bună dreptate. Sunetul amplu, cu volute care ar fi putut să cuprindă toată bolta cerului și bogăția de antimelodii și figuri de bas confirmă cu prisosință acest titlu. Într-adevăr, Leadbelly a fost un rege al chitarei cu 12 strune și în tot timpul vieții sale acest titlu nu i-a fost contestat de nimeni. Începînd cu cea de-a doua jumătate a anilor '30, Leadbelly a reprezntat pentru folcloriști, ca și pentru partizanii blues-ului, cea mai bogată sursă de cîntece ale negrilor, un inepuizabil izvor de melodii de toate genurile pe care el le comunica în forma lor autentică, netrecute prin filtrul adaptabilității la spiritul vremii.

*

Puțin mai tirziu, rolul lui Leadbelly a fost preluat de *Big Bill Broonzy* (1893—1958). Numele său adevărat era *William Lee Conley* și a fost descoperit de *John Hammond* care l-a adus la Carnegie Hall, în anul 1938, pentru a cînta în suita sa de concerte intitulate cu modestie „De la spirituals la swing", unde Leadbelly și-a definit o siluetă sonoră de mare suplețe. Dar lista interpreților și a muzicienilor care s-au inspirat din tradiția blues-ului rural ar putea acoperi pagini întregi, dar cum nu putem să ne oprim lîngă fiecare din stelele care au strălucit pe cerul muzicii, ne oprim aici, nu însă înainte de a preciza că, între timp, blues-ul a suferit unele modificări și că din locul său de baștină a

Scanned with OKEN Scanner

trecut tot mai mult în mediul urban. În acest fel, a urmat mișcarea creatorilor și ascultătorilor săi, mișcarea populației de culoare care pleca în număr tot mai mare spre orașele din Nord în căutarea de lucru. Și în drumul acesta, blues-ul a trecut prin mai multe stații interesante care și-au pus amprenta pe întreaga structură a făpturii sale mirifice.

BOOGIE WOOGIE, SCANDALAGIII DIN KANSAS ȘI CURENTUL ELECTRIC

În cîrciumile din orașe, chitara cu 12 strune a lui Leadbelly nu putea pătrunde din cauza zgomotului pricinuit de schimbările înfierbîntate de păreri și de zăngănitul paharelor de la bar. Viața citadină era cu totul diferită față de cea de pe plantațiile de bumbac. Timp de un sfert de secol — cam de la jumătatea anilor '20 pînă în anii '50 — au apărut în istoria blues-ului diferite modalități prin care el a încercat să se acomodeze cu aceste condiții. Una din modalități a fost trecerea blues-ului de la chitară la pian, care este un instrument cu un sunet mai robust. Mai cu seamă atunci cînd se cînta la pian așa cum obișnuiau pianiștii negri, cu figuri de bas regulate și puternice interpretate în optimi și cu figuri sau cu acorduri executate în partea superioară a claviaturii. E greu de aflat momentul cînd pianiștii au început să folosească acest mod de a cînta. Știm numai că în anul 1928, acestui stil i s-a dat denumirea de *boogie woogie*. Pianiști ca *Pine Top Smith* (1904—1929), *Jimmy Yancey* (1894—1951), *Meade Lux Lewis* (1905—1964) sau *Albert Ammons* (1907—1949) și-au început cariera în anii 20 sau '30 și au atins gloria în epoca swing-ului care a făcut cunoscut stilul boogie-woogie unui public mai larg.

Cea de-a doua modalitate a fost reprezentată de combinația blues-ului cu sunetul big-bandurilor de jazz. Se pare că o astfel de combinație a avut loc în anii '30, mai ales în Kansas City. Aici mediul de viață urban era întrepătruns de impulsuri ale vieții rurale. Kansas era un centru industrial puternic, cu cîmpuri întinse în jurul său, cu recolte bogate care nu a fost prea grav atins nici în perioada marii crize economice. De aici provin marile orchestre ale lui *Bennie Moten*, *Anoy Kirk* sau *Count Basie*, pionierii bing-bandurilor de swing și cîntăreții de blues ca *Jimmy Rushing* (1903—1972), *Big Jooe Turner* (1911—), *Jimmy Witherspoon* (1923—). Aceștia au fost maeștrii „blues-ului țipat" în care partenerul, în dialogul vocii cu instrumentul, nu era numai un singur instrument, ci o întreagă orchestră. Multe elemente din tradiția blues-ului din Kansas au înflorit în anii '40 în muzica orchestrelor de negri din Harlem, locul de baștină

Scanned with OKEN Scanner

al Jump-ului și al rhitm-and-blues-ului. Aici blues-ul a devenit baza noii muzicii de dans a negrilor din marile metropole americane.

Și iată și cea de-a treia posibilitate de a face blues-ul auzit la atmosfera zgomotoasă a orașelor. La sfîrșitul anilor '30, a apărut pe scenă chitara electronică, iar peste zece ani ea reprezenta un instrument de mare accesibilitate și pentru instrumentiștii de culoare. Blues-ul pornise pe *via magna* a electrificării, ba chiar a devenit factorul primordial care a condus coloana muzicii ușoare pe acest drum. Rhytm-and-blues-ul cu chitara electrică, mai tîrziu și cu chitara bas, tenor-saxofon și orgă electrică, precum și cu un ritm mai accentuat și cu vocea interpretului mai intensivă și mai dinamică, a reprezentat pentru negrii americani o muzică la fel de populară, așa cum fusese și blues-ul clasic sau rural pentru părinții lor. Mai ales că aceasta era un gen de muzică nouă, care, imprimată pe discuri, era destinată numai lor în exclusivitate.

Denumirea de rhytm-and-blues, apărută în anul 1946 în topurile revistelor, era de fapt numai un înlocuitor sau, mai degrabă, o metaforă care suna mai frumos și mai melodios decît vechea denumire de „înregistrări rasiale". Dar dacă pînă în această perioadă blues-ul a influențat cu precădere jazzul, cîntecele rurale ale americanilor albi sau noile cîntece folk, care purtau o solie concretă, vorbeau despre ceva anumit; acum se întrezărea momentul în care blues-ul avea să dea naștere impulsurilor hotărîtoare capabile să transforme întreaga muzică ușoară, punîndu-și amprenta pe structurile și rigorile stilistice ale acestei muzici care dispunea de energii latente necunoscute încă.

MUDDY WATERS. O înflăcărată punte de legătură între ambele etape este *Muddy Waters* (4.IV. 1915—) care, de mic copil, a lucrat pe o plantație de bumbac din Clarksdale în Mississippi. Aici cînd împlinise 26 de ani, în 1941, l-a auzit cîntînd folcloristul Alan Lomax care a fost cucerit de modalitățile sale interpretative.

— Cum te numești dumneata? l-a întrebat Alan Lomax.

— Dar de ce vreți să știți numele meu?

— Pentru că aș vrea să te înregistrez pentru Biblioteca Congresului din Washington. Bineînțeles, dacă și dumneata vei fi de acord.

— Numele meu este Mc Kintey Morganfield și sînt cu totul de acord ca să mă înregistrați.

— Perfect. Dar spune-mi cum izbutești să cînți în felul acesta atît de nou?

— Nu știu dacă este ceva nou în felul meu de a cînta. Eu, după cum vedeți, cînt la o chitară acustică obișnuită, numai că pe degetul mic am un gît de sticlă spartă.

— Și de unde ai învățat lucrul acesta?

— Așa este în tradiția blues-ului rural din Mississippi.

După ce a înregistrat la Washington, Muddy Waters a mai revenit o singură dată la ferma din Clarksdale, unde lucra 6 zile pe săptămînă, iar sîmbăta cînta prin împrejurimi. Apoi a plecat în turneu cu ansamblul de cabaret al lui *Silase Green*, acompaniindu-i la muzicuță pe cîntăreții de blues. În anul 1943, a plecat

Scanned with OKEN Scanner

la Chicago, ca unul dintre cei un milion și jumătate de locuitori negri ai Sudului, atras și el, ca și ceilalți, de perspectiva unei vieți mai bune. Un timp și-a cîștigat existența la Chicago, ca muncitor într-o fabrică de hîrtie sau ca șofer pe un camion. Peste doi ani, în 1945, unchiul său i-a cumpărat o chitară electrică pe care a început să exerseze în timpul liber, pentru a stăpîni toate tainele instrumentului. După un an a făcut o înregistrare la societatea discografică *Aristocrat*, ceea ce i-a adus o oarecare notorietate. A mai înregistrat apoi aceleași cîntece pe care le imprimase în stil folcloric pentru Biblioteca Congresului din Wasington, la invitația lui Alan Lomax. Aceste compoziții au devenit șlagăre în rîndul publicului de culoare. Astfel, folclorul, surprins de Muddy Waters în cîntecele sale, se reîntorcea la viața de toate zilele.

În anii '50, Muddy Watters a fost unul dintre interpreții cei mai reprezentativi ai blues-ului din Chicago și începuse să stîrnească interesul ascultătorilor albi, ceea ce însemna foarte mult sau chiar totul. În această perioadă, Mc Kintey Morganfield a devenit Muddy Waters, nume inspirat dintr-un text de blues. Acum el cînta la un pian al cărui sunet era amplificat de un microfon implantat direct în claviatură, la fel ca și o muzicuță.

În anul 1958, formația sa a fost audiată de un grup de critici de jazz din Anglia care s-au inspăimîntat de marea intensitate a sunetelor care se propagau în spațiu, asemenea unor tunete, în timp ce negrilor, care locuiau în cartierul mizer din estul Chicagoului, această muzică li se părea foarte naturală. Nu după mult timp, această muzică va deveni într-adevăr foarte naturală. Și pentru a face față noilor solicitări, formațiile de rock americane și engleze au intensificat sunetul instrumentelor, trecînd de limita suportabilității. Pentru conducătorii acestor formații, Muddy Waters reprezintă o personalitate primordială, adică cel care pusese bazele acestei muzici.

În anul 1969, cînd Muddy Waters, împreună cu doi instrumentiști albi mai tineri cu un sfert de secol decît el, cum era chitaristul *Mike Bloonfield* (1943—) și cîntărețul la muzicuță *Paul Butterfield*, a înregistrat discul LP *Fathers and Sons* („Părinți și fii") acesta a fost primit nu numai ca o operă de artă remarcabilă, dar și ca un siombol al vitalității și istoriei blues-ului care, departe de a se dezintegra în ciocnirea cu timpul, a devenit și mai puternic.

Scanned with OKEN Scanner

Blues-ul din Chicago a reprezentat într-adevăr rampa de lansare de pe care nava cosmică a blues-ului și-a luat zborul în spațiul nemărginit al muzicii ușoare. Ca și în cazul blues-ului clasic, meritul dezvoltării rapide a variantei sale din Chicago a revenit, în primul rînd, societăților discografice mici, cărora în engleză li se spune „indies", ceea ce este o prescurtare de la „independent". Aceste societăți discografice mici nu aveau destulă putere și nici suficientă autoritate artistică pentru a-și îndruma interpreții și, de aceea, se mulțumeau să înregistreze în modul cel mai simplu stilul lor de interpretare natural. Numărul chitariștilor și al cîntăreților care au contribuit la această performanță este foarte mare. Evident, nu-i putem menționa pe toți. Impetuoasa lor coloană ne-ar obliga la mai mult, și am face-o dacă ne-ar permite economia acestei cărți. Nu ne permite însă, așa că ne mulțumim să menționăm măcar pe *Howlin Wolf*, pe numele său adevărat *Chester Buonnett* (1910—1976), *Elmor James* (1918—1963), *B. B. King* (1925—), sau *Sonny Terry* (1911—). Aproape toți aceștia au venit la Chicago din sudul Americii, o stație importantă în drumul lor fiind Memphisul, centru de mare prestigiu al blues-ului, încă de pe vremea lui William Christopher Handy. Aici, în Memphis, se întîlneau și se întrepătrundeau, unindu-se în cele din urmă într-o structură unică, influențele din delta fluviului Mississippi cu cele din Texas și regiunea sud-vestică. Muzicienii care își desfășurau activitatea în cercul lor din Memphis, de o exemplaritate indiscutabilă, din toate punctele de vedere, au fost maeștrii idolatrizați ai muzicienilor englezi și americani albi care, în anii '60, au introdus elemente de blues în muzica rock.

ZGOMOT DE BUCURIE PENTRU CEL DE SUS

Atunci cînd tatăl lui William Christopher Handy, preotul cucernic și respectabil, l-a obligat pe fiul său să scoată afară din casă chitara socotită „instrumentul diavolului", el exprimase de fapt concepția generală a populației americane de culoare în legătură cu instrumentele muzicale. Și era firesc să fie așa, deoarece cînd muzica punea stăpînire pe un membru din marea familie a negrilor, acesta abandona totul pentru a se dedica muzicii. Mai ales blues-ul care reprezenta pentru ei o muzică irresponsabilă, înclinată spre acte provocatoare ce le putea spulbera bruma de liniște pe care o aveau. Încă din perioada anilor de sclavie, cînd singura cale ce le deschidea perspectiva eliberării din robia pămînteană era oferită de religie ce le făgăduia o altă viață petrecută în pajiștile paradisului, în arta populară a negrilor se

Scanned with OKEN Scanner

statornicise tradiția cîntecelor religioase, „spirituals" învăluitoare și de o candoare netulburată de nimic. Prin intermediul acestor cîntece pătrundea în lume întreaga forță de creație a negrilor, tot patosul lor existențial care însă nu putea fi exprimat cu toată coloratura lui autentică, deoarece, pe atunci, negrilor nu li se îngăduia nici o altă posibilitate de manifestare. În melodiile cîntecelor, în care sfinții și personajele biblice se asemănau foarte mult cu oamenii obișnuiți, s-au păstrat multe elemente din mistica și extazul african, menite să stimuleze cîntecele și dansul pînă la cel mai înalt grad de emoționalitate, mistica religioasă dispărînd cu totul în dogorile extazului interpretativ. Dar mai trebuie subliniat încă un aspect. Cîntecul religios, „spirituals" și corul mai vechi se aflau într-o poziție contradictorie unul față de celălalt, cu toate că esența lor muzicală era extrasă din aceeași tradiție africană. În realitate însă, ele nu se aflau chiar atît de departe unele de altele. Astfel, unul dintre blues-urile interpretate de *Mama Rainey* a fost scris de pianistul ei care pe atunci își spunea Georgia Tom. În perfectă concordanță cu tradiția blues-ului, cîntecul acesta relata, fără ocolișuri, despre modul în care eroina principală a fost înzestrată cu toate calitățile pentru a-și putea îndeplini în cele mai bune condițiuni misiunea asumată prin programul de activitate cu care se identificase. În anii '30, Georgia Tom nu și-a mai recunoscut această compoziție, deoarece, între timp, devenise predicator baptist — reverendul *Thomas A. Dorsey*. Dar schimbarea de nume nu-i modificase integral viziunea componistică. Din punct de vedere muzical, compozițiile reverendului Thomas A. Dorsey nu se diferențiau prea mult de temeiurile autentice ale blues-ului. Și tocmai religia baptistă a fost aceea care a întreținut tradițiile interpretării extatice, atunci cînd congregațiile negrilor s-au mutat de pe plantațiile Sudului în metropolele din Nord. În micile biserici de lemn aveau loc, în fiecare sîmbătă, veșnicele mistere în care predicatorul și cîntăreții înfruntau cu eroism uneltirile diavolului și cîntau cu atîta abnegație pînă cînd se socotea că au ajuns pe culmile extazului. Țipetele, tropăielile, aplauzele continui și sunetele instrumentelor primitive de acompaniament se contopeau într-un singur fond muzical asurzitor. Această muzică era prea intensivă și încărcată de semnificații umane, pentru a rămîne mereu claustrată în mediul bisericilor de negri credincioși. În aceste condiții, cîntecul religios „*gospel*-ul, „spirituals" mediului urban și-a cucerit o audiență așa de mare încît a început să inunde și scenele teatrelor ca și pe cele ale sălilor de concert. În timpul sărbătorilor de Crăciun și de Paști, gospelului i se deschideau porțile teatrului din Harlem, *Apollo*, unde aveau loc spectacole impresionante, la care o mie șapte sute de negri se ridicau spontan de pe scaune, băteau din palme deasupra capului, tropăiau în ritmul muzicii și urlau într-o dezlănțuire irepresibilă de sunete, în timp ce spectatorii albi, puțini la număr, se simțeau, în această mare de oameni, extrem de singuri, pierduți și fără nici o speranță. Gospel-ul, care pe atunci era strict delimitat de blues, a pătruns pe scena muzicală a lumii ca o parte componentă a vieții din secolul nostru, creîndu-și stelele sale nemuritoare care s-au constituit într-o adevărată galaxie pe cerul muzicii.

Scanned with OKEN Scanner

MAHALIA JACKSON. Printre aceste stele, *Mahalia Jackson* (26.X.1911—27.I.1972) a fost fără îndoială cea mai mare dintre stelele gospel-ului. De altfel, a respirat muzica din copilărie. Bunicii ei au fost artişti de cabaret şi au cîntat alături de *Mama Rainey* şi *Bessie Smith,* însă tatăl lucra ca docher în portul din New Orleans. La vîrsta de 5 ani, Mahalia Jackson, care era al treilea din cei şase copii ai familiei Jackson, a intrat în corul baptiştilor. Cu un an înainte ca Mahalia să intre în corul baptiştilor, în 1915, două mătuşi ale sale părăsiseră New Orleansul, ca interprete de jazz, spre marea stupefacţie a doamnei Jackson care, aflînd despre această nelegiuire, a spus răspicat pentru ca toţi să ia aminte : „În familia Jackson, diavolul nu-şi va găsi nici un complice !“ Sub ochii vigilenţi ai mamei sale, Mahalia a rămas în continuare credincioasă bisericii baptiste, iar în anul 1927, cînd împlinise 16 ani, şi a plecat cu mătuşa ei la Chicago, a fost primită cu toată căldura de biserica baptistă *Salem* a marelui Chicago, unde a cîntat pentru prima oară ca solistă. Aici, în Chicago, Mahalia Jackson şi-a format un cvartet al său, unul din primele grupuri care cînta muzica gospel (evanghelică). Dar cum din muzică nu-şi putea asigura baza materială a existenţei, Mahalia Jackson a fost nevoită să lucreze ca ambalatoare de migdale, apoi ca menajeră şi spălătoreasă, iar în cele din urmă şi-a deschis un mic salon de cosmetică. Numele ei devenise destul de cunoscut ca interpretă de muzică evanghelică, astfel că *Earl Hines* şi *Louis Armstrong* i-au oferit angajamente în orchestrele lor.

— Nu vreau să am de-a face cu muzica laică, le-a răspuns Mahalia Jackson, dorind să rămînă credincioasă muzicii evenghelice.

—Şi anii au trecut...

Continuîndu-şi munca în micul său salon de cosmetică, Mahalia Jackson nu a abandonat însă muzica în care îşi găsea bucuria împlinirii celor mai intime aspiraţii. În anul 1937, a înregistrat pentru prima dată un număr de patru gospel-uri pentru firma DECCA, dar succesul nu i-a surîs. Şi au mai trecut încă 10 ani de aşteptări şi speranţe. Şi în 1947 a primit o nouă invitaţie, dar de data aceasta din partea studioului de înregistrări al societăţii APOLLO, unde a imprimat cîntecul intitulat *Urcă-te puţin mai sus,* care era compus chiar de ea. Acest cîntec, editat pe un disc „single“, s-a bucurat de un succes uluitor. În scurt timp s-a vîndut în peste un milion de exemplare. Şi înregistrările de succes au continuat. În decurs de 6 ani, Mahalia Jack-

Scanned with OKEN Scanner

son avea în contul său încă o sută de înregistrări. La început, discurile sale erau cumpărate numai de ascultători negri, dar cu timpul gospelul a fost îndrăgit și de publicul alb care nu putea să nu prețuiască mai ales puritatea cristalină a interpretării. Astfel, cîntecele Mahaliei Jackson se mutau firesc, și fără turburări, din mediul bisericesc pe marile scene de concert, în timpul lungilor turnee pe care Mahalia Jackson le efectua în America și peste ocean, unde era primită cu ovații ca o adevărată „regină a gospel-ului". Dar pentru Mahalia Jackson interpretarea muzicală n-a devenit niciodată singura preocupare a vieții sale, muzica reprezentînd doar o modalitate de comunicare directă și convingătoare prin care-și putea exprima opinii de neclintit. Lucrul acesta îl simțeau foarte bine ascultătorii negri, dar publicul alb vedea în interpretarea gospel-urilor sale, în primul rînd, o mare artă de o rară perfecțiune, căreia nimeni nu-i putea reproșa nimic. Vocea sa puternică, pe linia tradițională a lui Bessie Smith, melodia împodobită mereu cu elemente noi, proaspete și pline de toată căldura misterului uman, sunetul ritmic, ce se manifesta ca o necesitate irezistibilă ca și expresia convingătoare, antrenantă, într-o gradare susținută care atingea plenitudinea extatică, toate acestea și încă altele, ca fluiditatea fiecărui gest palpitînd, parcă atunci desprins de sub dalta unui geniu, caracterizau arta acestei cîntărețe. Publicul alb admira în arta Mahaliei Jackson tot ceea ce s-a păstrat de-a lungul secolelor din moștenirea africană în „spirituals" și gospel-uri și ceea ce, în ani '50, se pregătea să pătrundă în lumea laică. O adevărată întoarcere la izvoarele primordiale !

Mahalia Jackson a fost într-adevăr cea mai mare interpretă a gospel-ului, însă nici pe departe n-a fost unica. De îndată ce acest gen muzical a pătruns pe scenele concertistice, el a oferit o ocazie bine venită cîntăreților și formațiilor muzicale ale negrilor care și-au găsit în această muzică o pîrghie care-i putea proiecta pe orbita unei profesionalități la care nici nu visaseră mai înainte. Grupuri muzicale cum erau *Clara Ward Singer* sau *Stars Of Faith* organizau turnee prin întreaga lume, iar publicul european se lăsa copleșit de festivalurile de muzică gospel care aveau gustul unui mediu exotic excitant. Se înregistrase o adevărată febră muzicală. Pînă și reverenzii onorabili înregistrau discuri, împreună cu congregațiile bisericii și astfel unele cîntece gospel au devenit șlagăre mondiale. În același timp, gospel-ul a reușit să-și păstreze în mare măsură forma sa individuală. Dar cea mai mare însemnătate pentru evoluția sa viitoare a avut-o contopirea imprevizibilă a gospel-ului religios cu blues-ul laic, ca o nuntă fantastică a focului cu apa !

RAY CHARLES. Tocmai pe această fantastică nuntă a focului cu apa, refuzată atît de categoric de Mahalia Jackson, și-a întemeiat succesul *Ray Charles* (23.IX. 1932—). Și prin cîte vămi ale văzduhului nu i-a fost dat să treacă ! La vîrsta de 7 ani a or-

Scanned with OKEN Scanner

bit, iar la 17 ani și-a pierdut părinții. Astfel, a fost nevoit să se bazeze numai pe el însuși, iar muzica a devenit pentru el un mod — singurul ! — de a-și cîștiga existența. Îi cunoștea bine pe cîntăreții negri ai blues-ului urban, big-bandurile de jazz, gospel-urile ce izbucneau din atmosfera înfierbîntată a bisericilor de negri, ca și spectacolele populare de la *Grand Ole Opry* și a reușit să unească toate acestea într-un tot indestructibil.

Ray Charles a debutat ca pianist de jazz și cîntăreț în stilul rhytm-and-blues-ului, iar în anul 1954, la doi ani după prima sa înregistrare, a adăugat și cele dintîi elemente de gospel, cu scopul de a condimenta cît de cît sustanța melodică. Astfel, gospelul ritmic, intitulat *Am un Dumnezeu* a fost prelucrat de Ray Charles în mod substanțial, schimbîndu-i și titlul care a devenit *Am o prietenă*. Emoțiile și extazul, care pînă atunci erau legate de alungarea diavolului, au început să apară în legătură cu cele mai obișnuite aspecte ale vieții. Desigur că acest mod de prelucrare nu i-a satisfăcut pe toți. S-au ivit mulți dintre cei care se simțeau foarte ofensați de rosturile acestei schimbări pe care o negau cu hotărîre. Se auzeau tot mai des diferite glasuri protestatare.

— Ray Charles leagă gospelul de blues-ul laic, și acest lucru nu este corect, spunea cîntărețul de blues Big Bill Broonzy. Dar noua modalitate luase ființă și lumii îi plăcea. Ray Chales transferase emoția gospel-ului în acordurile pianului său și în sunetul întregii orchestre de dimensiuni mari, fiind un aranjator extrem de iscusit. El însă nu a rămas singur și a apelat și la ajutorul trioului feminin *The Realets*, împreună cu care a obținut multe succese. Ray Charles făcea minuni cu vocea sa, cînta de parcă ar fi fost silit să-și solicite coardele vocale, atît de mult, încît la un moment dat ți se părea că sînt gata să plesnească ; împărțea melodia în secvențe scurte, unele silabe le interpreta într-un lung șir de sunete cu ornamente, în felul acesta punînd bazele muzicii care a fost denumită „soul“ adică muzica sufletului.

Înregistrările revoluționare efectuate la sfîrșitul anilor '50 și începutul anilor '60 au fost printre cele mai bune, în special cele imprimate în concertul de la Atlanta și festivalul de jazz de la Newport. În anii '60, sub conducerea producătorilor săi, Ray Charles a început să aplice modul său de interpretare și la șlagărele muzicii country, ca și la cele de muzică ușoară. În felul acesta a reușit o performanță remarcabilă, ceea ce puțini „rebeli“ au reușit să facă. El și-a creat un stil nou și neobișnuit care a fost acceptat și de publicul curentului principal al muzicii ușoare. Și astfel, în interpretarea lui Ray Charles, blues-ul anilor '60, adică soul-ul, a devenit unul dintre cele mai importante stiluri ale muzicii ușoare universale, solicitîndu-și adepții spre culmi, dar și dîndu-le aripi capabile să-i poarte pînă acolo, sus.

Scanned with OKEN Scanner

Alături de Ray Charles au mai fost și alți cîntăreți de culoare ca *Sam Cook* (1935—1964) sau *Clyde Mc Phatter* (1933—1972) care, în cea de a doua jumătate a anilor '50, pregăteau intrarea elementelor de gospel în cadrul muzicii ușoare. Dar această evoluție mai avea încă nevoie de timp pentru a ajunge la o deplină maturitate. Roadele însămînțării pregătite de ei aveau să se arate abia în anii '60, cînd recolta a depășit toate așteptările. O contribuție de seamă a avut-o în primul rînd restructurarea modului de gîndire al negrilor americani care a înlocuit definitiv pe bluesman-ul comentator cu cineva cu totul diferit.

Scanned with OKEN Scanner

FRAȚI DE SUFLET

Cîntărețul de blues Big Bill Broonzy spunea într-unul din cîntecele sale :

„De ești alb, e bine,
totul pentru tine,
și maro, integru,
tot ai loc sub soare,
însă mai de-o parte,
dar dacă ești negru
atunci, frățioare,
fugi cît mai departe !“

În schimb, textele cîntecelor soul erau cu totul diferite :

„Dacă ești un om integru
spune-o răspicat : — Sînt negru,
și din toată lumea, cine
e mai mare decît mine !“

Cîntînd în felul acesta „frații de suflet“ *(Soul Brothers)* nu mai aveau de loc poftă s-o șteargă. Ei își pretindeau drepturile cu glas tare, făceau demonstrații, boicotau magazinele și instituțiile adversarilor și, din cînd în cînd, mînia lor răbufnea în acțiuni agresive și scandaluri și nu se dădeau în lături nici de la constituirea de organizații radicaliste cu lozinci despre o anumită „putere neagră“ care trebuia să-și impună punctul de vedere în toate împrejurările. În această situație, blues-ul și cultura negrilor, în general, încetaseră de mult să mai fie o muzică a diavolului. Blues-ul a devenit semnul emblematic ce deosebea cultura negrilor de cea a albilor, era ceva de care negrii erau mîndri și care trebuia cultivat și susținut cu toată hotărîrea și în mod deliberat.

Toate acestea erau rezultatul moral al apartenenței fraților de suflet : convingerile comune despre drepturile lor, hotărîrea comună de a lupta pentru ele, un limbaj comun plin de aluzii și de jocuri de cuvinte și de metafore uluitoare pe care un alb nu le înțelegea, apoi simțul comun pentru cultivarea mișcării care se manifesta, atît în desfășurarea dansului, cît și în timpul mersului sau cu prilejul altor activități cotidiene și, bineînțeles, o muzică și un ritm comun.

În forma pe care a dobîndit-o la începutul anilor '60, muzica *soul* putea să exprime în mod ideal această atitudine nouă a negrilor. Dar muzica soul mai putea să îndeplinească și o altă sarcină și anume să determine crearea unui nou tip de vedetă de culoare în succesul căreia

ascultătorii vedeau încă o dovadă a capacității lor de a-și proiecta silueta spirituală pe orizontul aspirațiilor generale. Astfel soul-ul a devenit cu timpul o proclamație a independenței naționale a negrilor, o charta fundamentală a drepturilor ce trebuiau cucerite, dar în același timp a constituit și o parte a industriei muzicale. Noii milionari de culoare au devenit idolii publicului și simbolul reușitei în ampla desfășurare a acțiunilor revendicative. Dar cu toate acestea, cîntăreții idolatrizați de public n-au încetat să fie niște profesioniști experimentați care știau să aprecieze foarte bine cum trebuie cîștigat un succes și, mai ales, cum poate fi întreținut. În felul acesta și soul-ul a devenit un produs tipic, o combinație de felul celor pe care le întîlnim destul de frecvent în muzica ușoară. El mai reprezenta și o necesitate naturală de a se exprima pe sine și țelurile sale, cît și nevoia de a face acest lucru în așa fel încît să-i atragă în sală și pe ascultătorii care vor plăti bani frumoși pentru aceasta. Triumfurile care s-au înregistrat confirmă modalitățile stilistice ale acestui gen muzical eliberat de toate servituțile de mai înainte, punîndu-i omului pe frunte cununa care se împletea doar pentru sfinții cu ochi albaștri.

JAMES BROWN. Primul dintre idolii care a reușit să unească în mod desăvîrșit aceste două direcții muzicale a fost *James Brown* (4.VI.1929—). El s-a născut la o fermă din Georgia, unde a lucrat încă din anii copilăriei pe o plantație de bumbac, ca și Muddy Waters. Dar James Brown mai lustruia și pantofi și spăla mașini pe care le mai și fura din cînd în cînd. Dar cum avea o clipă liberă, cînta într-o formație gospel pe care o înființase. Pe la mijlocul anilor '50, această formație a trecut la rhytm-and-blues. Cu doi ani mai tîrziu, după ce Ray Charles descoperise rețeta pentru unirea gospel-ului cu bluesul, James Brown a înregistrat cîntecul *Please, Please, Please*. Cu prilejul acestui cîntec, James Brown și-a creat un stil propriu care conținea o inventivitate muzicală mai redusă decît cea a lui Ray Charles, dar cu o insistență teatrală mai pronunțată ce se intensifica într-o dinamică uluitoare, copleșind pur și simplu pe ascultător.

În anii '60, James Brown evoluase atît de mult încît era pro-

prietarul a două stații de radio (în fața uneia din aceste stații cu ani în urmă lustruise pantofi) al unei edituri, al unui impresariat

Scanned with OKEN Scanner

artistic și al mai multor restaurante ce preparau „mîncăruri soul". Dar James Brown a fost în același timp și un reprezentant de seamă al mișcării negrilor. Prin discursurile sale de la radio a contribuit la liniștirea tulburărilor rasiale din Detroit și Washington și tot el i-a determinat pe studenții de culoare să nu-și abandoneze studiile înainte de vreme, așa cum procedau unii din colegii lor albi. De asemenea, prin cîntecul său intitulat semnificativ *King Heroin*, a atras atenția tineretului asupra pericolului drogurilor care pot sfărîma chiar și cele mai nobile efigii spirituale. Și nu numai atît. Din veniturile sale de milioane de dolari, James Brown finanța învățămîntul pentru negri, urmărind valorificarea unui potențial de energie umană care altfel s-ar fi mistuit în tăcerile veacului. Titlul său de onoare „Fratele de suflet numărul unu", James Brown l-a meritat pe deplin. De altfel, cu fiecare ocazie el nu uita să sublinieze faptul că tot ceea ce a dobîndit nu este altceva decît ofranda generoasă a publicului negru căruia concertele sale îi demonstrau „ce sînt în stare negrii atunci cînd se unesc."

ARETHA FRANKLIN. Dacă James Brown a fost „fratele de suflet numărul unu", *Aretha Franklin* (25.III.1942—) este o „soră de suflet numărul unu" sau, cum i s-a spus, Regina soul-ului. Tradiția cîntecelor gospel îi era foarte apropiată Arethei Franklin, deoarece tatăl ei, Clarence L. Franklin a fost predicator al religiei baptiste din Detroit și înregistrase 70 de discuri cu predicile sale. Pe această cale el a cîștigat atîția bani, încît ARETHA n-a mai fost nevoită nici să lustruiască pantofi și nici să spele sau să fure mașini ca James Brown. În schimb, Aretha Franklin a trebuit să se resemneze pentru faptul că mama sa, interpretă de gospel, și-a abandonat familia cînd Aretha avea 6 ani, iar cu 4 ani mai tîrziu, adică în 1952, a rămas orfană de mamă.

Familia lui Clarence Franklin era vizitată pe rînd de Mahalia Jackson, Clara Word, Sam Cook, ca și de alte stele ale gospel-ului. La îndemnul acestora, Aretha a cîntat de la vîrsta de 6 ani în corul bisericii, iar la 14 ani a plecat, împreună cu tatăl său, în turnee, fiind unul din punctele de atracție în ansamblul acestuia. Cînd a împlinit vîrsta de 18 ani, în anul 1960, Aretha Franklin a fost descoperită de căutătorul de talente John Hammond și angajată la societatea Columbia, care a încercat să facă din Aretha Franklin o stea pentru publicul alb. Dar lucrurile n-au mers tocmai bine. Abia cînd Aretha Franklin a trecut la societatea Atlantic (care făcuse deja o experiență cu Ray Charles), ea devine regina soul-ului. Cîntecul său exploziv, plin de încordare, în care se cerea în primul rînd respect (*Respect* era și titlul cîntecului a cărui versiune originală a fost interpretată de Otis Redding), a devenit în anul 1967 imnul mișcării soul. Un program asemănător este exprimat și în cîntecul *Young, Gifted and Black* („Tineri talentați și negri").

Aretha Franklin a cîntat la înmormîntarea Mahaliei Jackson, fiind una din urmașele ei pline de respect și, ori de cîte ori se întorcea la gospel, reușea performanțe neobișnuite, ca de exemplu în

Scanned with OKEN Scanner

albumul *Amazing Grace* („Grație uimitoare") realizat în anul 1972. Dar între aceste perioade au fost și înregistrări care nu erau atît de convingătoare, ca și etape pline de nervozitate și iritare, în timpul cărora Aretha Franklin se retrăgea, rănită, în cochilia sa, în așteptarea unui climat mai bun.

Lumea și cariera Arethei Franklin nu au urmat aceeași linie dreaptă, așa cum a fost cea a lui Ray Charles sau James Brown. În cazul său s-au făcut simțite mai mult nesiguranța și neliniștea industriei muzicale în care unitatea fortificatoare a „fraților de suflet" n-a putut să fie întotdeauna un leac sigur pentru stresurile și dezumanizările vieții personale. Și, din păcate, Aretha Franklin a cunoscut din plin toate aceste impasuri care și-au pus sigiliul în ceara moale a sensibilității sale, lăsînd urme care nu s-au mai putut șterge niciodată.

*

Anii '60 au fost luați cu asalt de interpreți negri de soul care se bazau în primul rînd pe publicul lor, iar popularitatea acestora a pătruns tot mai mult în curentul principal al muzicii ușoare. Ei s-au concentrat în jurul societăților de discografie care, de obicei, se dezvoltau în strînsă legătură cu noii cîntăreți de soul. Astfel și producția societății Atlantic din New York (înființată în anul 1948), din care făcea parte și Aretha Franklin, a fost legată deseori de ceea ce se numea „Școala Harlemului", deși artiștii lansați aici au fost, de exemplu, *Big Joe Turner* (1911—), din Kansas City, sau *Wilson Pickett* (1941—) din Alabama, iar cele mai renumite înregistrări ale Atlanticului s-au realizat în colaborare cu artiștii locali în *Musle Scoals* din Alabama. Societatea Stax-Volt din Memphis (întemeiată în anul 1960), de asemenea, este legată de succesele lui *Otis Readding* (1940—1967), de cele ale lui *Isaac Hayes* (1943—) sau de succesele formațiilor *Sam & Dave Booker T. & the MG's a Staple Singers* (Formațiile „Sam și Dave" Bookèr T. și „MG și cîntăreții de materie primă"). Dintre blues-manii mai vechi ai acestei formații face parte și *Albert King* (1923—). Și mai trebuie precizat ceva. De sunetul mai puternic și mai terestru al soul-ului din Memphis se deosebește linia sonoră mai rafinată și mai cizelată a producției muzicale a societății Motown din Detroit, „orașul motoarelor". Societatea Motown a fost inființată în anul 1959 de un tapițer negru și de boxerul *Berry Gordy*, cu un capital împrumutat de 700 de dolari care, după 7 ani, s-a transformat într-un concern devenit în anii '60 o adevărată putere în imperiul muzicii ușoare americane. 36 din prima sută a celor mai populare single-uri ale anului 1966 au luat ființă din prodigioasa matrice productivă a societății Motown. Cîntăreți ca *Smokey Robinson* (1938—), cu formația sa „Miracles", *Marvin Gaye* (1939—), *Stevie Wonder* (1950—) și formații ca *The Four Tops* („Cele patru vîrfuri"), *Martha and the Wandellas* („Martha și cei din Vandellas") sau *The Temptation* („Tentația"), susținuți de colectivul de compozitori și producători ai fraților *Eddie* și *Briant Holland* ca și de *Lamont Dozier*, cîntau numai pentru publicul lor, dar deveniseră

Scanned with OKEN Scanner

deja niște atracții binevenite în cabarete pretențioase sau în barurile de noapte ale Americii Albe sau ale Europei. Pe acest drum al succeselor marilor vedete ale curentului principal din muzica ușoară, cel mai departe a ajuns trioul feminin *The Supremes*.

THE SUPREMES. Cel mai mare triumf al concernului Motown, în calea sa de dominare a topurilor americane, a fost The Supremes care, în decurs de 5 ani, a realizat single-uri situate de 12 ori pe primul loc, sfidînd orice altă concurență. După primul succes obținut cu cîntecul *Where Did Our Love Go* („Unde a dispărut dragostea noastră"), din anul 1964, această performanță a fost atinsă într-o serie continuă a următoarelor cinci înregistrări. Lamont Dozier și frații Holland au găsit pentru acest trio rețeta potrivită. Această rețetă cuprindea încă destule elemente de soul, pentru a fi primită și de locuitorii simpli ai ghetoului din Detroit; era destul de atrăgătoare și pentru masa de *teenagers* (adolescenți) albi aflați în căutarea unui element ritmic mai simplu, fără acea cantitate de îndărătnicie ce se năștea în clădirile pline de ploșnițe și șvabi, după cum îi plăcea să spună lui Berry Gody. Dar în același timp, această rețetă era și destul de lustruită ca să pătrundă și în rîndurile generației părinților cu smoking, de care adolescenții doreau să se delimiteze în mod categoric, denunțîndu-le acestora toate erorile și crorile existențiale și, în primul rînd, faptul că le sînt părinți fără voia lor.

Diana Ross (26.III.1944—). *Mary Wilson* și *Florence Ballard* au cîntat în corurile bisericilor pentru negri și pe străzile orașelor mai înainte de a împlini vîrsta de 16 ani. *Berry Gordy* le-a întîlnit în anul 1960 și, înainte de toate, le-a trimis înapoi la școală să mai învețe. După un timp oarecare, le-a îngăduit să cînte pentru anumite înregistrări în corurile de fond și abia în anul 1963 le-a editat primul disc. Peste un an însă, în 1964, a început seria discurilor de succes care au continuat și după plecarea *Florencei Ballard*, înlocuită imediat cu *Cindy Birdsong*. Între timp, grupul și-a luat numele de *Diana Ross și Supremes*. Și aceasta, pe bună dreptate, deoarece Diana Ross le întrecuse de mult pe partenerele sale, iar în anul 1970 și-a început cariera solistică devenind și o foarte bună artistă de cinema. În filmul „Billie cîntă blues" (1972), Diana Ross a interpretat rolul cîntăreței de jazz Billie Holiday, în așa fel, încît a fost propusă pentru premiul Oscar, iar în anul 1978 a interpretat rolul principal în noua versiune a filmului *The Wiz* („Vrăjitorul din Oz") care fusese realizat mai înainte de *Judy Garland*. Restul grupului însă a avut soarta nefericită a celor care au trecut de perioada lor de glorie, dar încă mai fac eforturi dramatice pentru a nu aluneca pe panta declinului. Lamont Dozier și frații Holland au părăsit Motownul, deoarece concurența celorlalte societăți le ruinase poziția de mono-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

pol, iar Mary Wilson n-a mai putut imprima grupului aceeași strălucire pe care o avea în anii '60. Florence Ballard, ultima din trioul inițial, în ultima perioadă a vieții sale, a depins de mila publică și a murit în anul 1976, la Detroit.

DIN PHILADELPHIA ÎN DISCOTECĂ ȘI MAI DEPARTE ?

Dominația Motownului din anii '60 pornea de la zăcămintele talentelor locale ca și din capacitatea tot mai mare de a codifica bazele expresiei soul în alchimia modernă a tehnicii de imprimare și prelucrare. În această direcție, anii '70 au dus mai departe o latură a soul-ului care a devenit o muzică de fond plăcută și creată cu virtuozitate, o muzică ce te invita s-o asculți pînă la orele tîrzii ale nopții. Aici, în domeniile soul-ului, ritmul pulsează încă la fel de expresiv ca și în producția Motownului, dar este puțin mai liniștit prin coloritul și plasticitatea sa. Aici, alături de chitară, se aude și sunetul vibrafonului, balafonului sau țambalului, deasupra cărora se ridica sunetul instrumentelor cu coarde, mult mai ritmice decît într-o orchestră simfonică.

La un moment dat, centrul principal de producție s-a mutat din Detroit în Philadelphia. Ca și în Detroit, și aici se aflau în spatele întregii producții muzicale compozitori de culoare remarcabili, cei care puneau la punct aranjamentele, precum și producătorii (în special *Thom Bell, Kenny Gamble* și *Leon Huff)* care aprovizionau întregul val de formații deosebite (de exemplu *O'Jays, Harold Melvin* și *Blue Notes, Three Degrees* sau *Stylistics)*. La fel ca în Detroit și aici în Philadelphia formațiile erau compuse dintr-o familie unde exista loc pentru toate rudele. Nu degeaba una dintre aceste formații se numea MFSB, adică *Mother, Father, Sister, Brother* („Mama, tata, sora, fratele"). Majoritatea formațiilor philadelphiene și-au luat porția lor din topurile americane,

Scanned with OKEN Scanner

dar nici una n-a reușit să cucerească aceeași poziție de monopol ca grupul *The Supremes*, în anii '60. În schimb, muzica acestor formații a găsit o largă utilizare în locurile unde cel mai necesar era ca impulsurile sale să fie exprimate prin mișcare, adică în marele val al stilului disco.

A însemnat oare aceasta sfîrșitul blues-ului în forma sa din anii '60 ? Pronosticurile au fost eronate. Blues-ul era guvernat de forțe care știau să facă față oricărei situații. Pe drumul său de luare în stăpînire a unor fabuloase teritorii el a trecut dintr-o ipostază în altă ipostază, într-o pluralitate de forme noi, dintre care una a reușit să pătrundă în industria muzicală contemporană atît de adînc încît și-a pierdut aproape în intregime încărcătura sa autentică de blues. Însă în forme diferite, această incărcătură mai este actuală și astăzi și numai timpul ne va arăta dacă și în viitor va avea suficientă rezervă de energie pentru a putea încărca, fără dificultăți, și cu deplin succes, bateriile altor stiluri ale muzicii ușoare.

TABELUL SUCCESULUI III

Tabelul pentru rhytm-and-blues și muzica soul menționează din nou premiile *Grammies* pentru cea mai bună performanță a cîntecului, cîntăreței și ansamblului (în această categorie intră și duetul). De asemenea, tabelul este completat și cu date despre cel mai popular interpret pe disc single și L. P., conform revistei „Billboard". Credem că n-a fost nevoie să menționăm în mod special că interpreții mai vechi ai blues-ului nu sînt cuprinși în acest tabel. Gramies îi clasează într-o categorie separată dedicată înregistrărilor „etnografice", iar în altă categorie sînt trecute înregistrările muzicii gospel, a căror vînzare este uneori urmărită și de revista „Billboard".

Scanned with OKEN Scanner

Anul	Cea mai bună performanță a cîntăreței	Cea mai bună performanță a cîntărețului	Cea mai bună performanță a formației	Interpretul cel mai popular pe single	Interpretul cel mai popular pe L.P.
1971	Bridge Over Troubled Water Aretha Franklin	A Natural Man Lou Rawls	Proud Mary Ike a Tina Turner	James Brown	Isaac Hayes
1972	Young, Gifted and Black Aretha Franklin	New & Mrs Jones Billy Paul	Papa Was A Rolling Stones Temptations	Al Green	Roberta Flack
1973	Masters Of Eyes Aretha Franklin	Superstition Stevie Wonder	Midnight Train To Georgia Gladys Knight & The Pips	Gladys Knight & The Pips	Al Green
1974	Ain't Nothing Like The Real Thing Aretha Franklin	Boogie On Reggae Woman Stevie Wonder	Tell Me Something Good Rufus	Gladys Knight & The Pips	Gladys Knight & The Pips
1975	This Will Be Natalie Cole	Living For The City Ray Charles	Shining Star Earth, Wind & Fire	Gladys Knight & The Pips	Ohio Players
1976	Sophisticated Lady Natalie Cole	I Wish Stevie Wonder	You Don't Have To Be A Star Marilyn Mc Coo & Billy Davis jr.	Jonny Taylor	Rufus
1977	Don't Leave Me This Way Thelma Houston	Unmistakably Lou Lou Rawls	Best Of My Love Emotions	Natalie Cole	Stevie Wonder
1978	Last Dance Donna Summer	On Broadway George Benson	All' N'All Earth, Wind &, Fire	Eart, Wind & Fire	Commodores

Scanned with OKEN Scanner

BĂTRÎNUL DOMN AL TINEREŢII FARA BĂTRÎNEŢE

Am trei mătuși cu-obraz ca macul,
dar cea de-a treia, o spun în șoapte,
de ulcer, are ros stomacul,
și-n casa ei, copii vreo șapte
Bea whisky cu sifon, se pare,
dar bea și simplu cîte-odată
și totuși ea, din întîmplare,
numai de jazz mereu e... beată !

(Jiri Suchy, Tri tety — Trei mătuși)

Scanned with OKEN Scanner

CELEBRA ÎNMORMÎNTARE NU ARE LOC

Din ziua în care la restaurantul Reisenweber din New York, pe atunci cel mai modern restaurant al marelui oraș american, au răsunat pentru prima oară sunetele asurzitoare ale orchestrei *Original Dixieland Jass Band* s-au scurs peste șase decenii. Cuvîntul „jass" s-a schimbat între timp în „jazz", un cuvînt cu totul necunoscut și care a devenit denumirea unui gen de muzică despre care majoritatea locuitorilor planetei noastre au început, treptat-treptat, să-și formeze o anumită imagine. Acestui gen nou de muzică îi era atribuit mereu caracterul unei mode trecătoare ce-și depășise culmile de evoluție, culmi destul de greu de atins, dar care, datorită impetuozității noului gen muzical, au rămas definitiv depășite. Toate împrejurările exterioare afirmau acest lucru, dar suporterii jazzului au simțit, mai bine decît oricine, unele oscilații în popularitatea muzicii lor. Starea de spirit din rîndurile acestor admiratori ai jazzului care, uneori se răreau, totuși ceea ce rămînea constituia un grup strîns unit, i-a condus pe aceștia la următoarea concluzie ironic-melancolică : „Bine, bine, poate că într-adevăr jazzul a murit, dar uitați-vă ce masă enormă de oameni a venit la înmormîntarea sa !"

O privire asupra situației actuale a jazzului obligă într-adevăr la meditație. Se știe că aproape regulat, pe parcursul îndelungat al acestui gen muzical, s-au înregistrat perioade în care publicul de jazz s-a restrîns, cluburile de jazz și-au încetat activitatea, iar concertele au început să se numere pe degete, jazzul devenind o distracție intelectuală numai pentru cei inițiați. La un moment dat, chiar se părea că el va avea soarta muzicii clasice europene, și pentru a-și mai ține zilele va fi nevoit să apeleze la ajutorul public care, în cazul său, nu va mai fi atît de generos. Da, s-au înregistrat asemenea perioade, de altfel firești, ca și în viață unde caruselul anotimpurilor, rotindu-se necontenit, din primăvara florilor te poartă în apogeul miresmelor de grîu copt, apoi în gloria toamnei și de aici sub cumpăna înghețată a iernii. Și apoi din nou primăvară ! Așa a fost și cu jazzul. După un anumit timp, totul a luat o altă întorsătură, și jazzul a fost din nou admirat de o altă generație de ascultători. Și așa va fi mereu, bătrînul domn își va recăpăta respirația pentru a doua, a treia și a patra oară.

Evident, șase decenii reprezintă o perioadă destul de lungă, cu atît mai mult, cu cît ceea ce era atît de delimitat în jazz pulsează astăzi în muzica ușoară americană și, în parte, în cea universală. Un spectator atent cu valențe de receptivitate largi, care va reuși să cuprindă cu privirea întreaga suprafață a lumii noastre muzicale cu reliefurile ei distincte, cu cîmpii și piscuri amețitoare, nu va putea ocoli următorul

fapt : jazzul a fost și este cea mai importantă sursă de influențe care, în secolul nostru, au transformat radical întregul mod de creație și audiere al muzicii ușoare. Și în același timp — lucru confirmat și de mijloacele mass-media, ca și de redacțiile societăților discografice și de ascultători — în acest gen de muzică iau ființă cel mai des acele elemente care se însumează organic în valorile culturii ce nu pot fi puse sub semnul interogației și se înscriu pe dimensiunea perenității neîndoielnice. Dar poate că tocmai aici se află punctul de mișcare al acestei pendule ciudate. În perioada în care jazzul se apropie mai mult de aceste valori culturale tradiționale, publicul său se rărește (poate numeric, dar nu și calitativ), iar cînd se apropie de originea sa de corcitură, ca un cîine care-și vede stăpînul, începe să dea bucuros din coadă și să răspîndească în jurul său un fluid de vitalitate și vioiciune, cîștigînd mult mai mulți prieteni decît putea aduce un pedigrieu bun pentru expoziție. Foarte adevărat, pentru că jazzul n-a fost niciodată un cîine de rasă pur sînge, bun pentru expoziție, trecut prin băile parfumate ale conformismului și împodobit cu fundițe aranjate după cel mai autentic stil tradițional.

REȚETĂ PENTRU CĂȚELUL CORESPUNZĂTOR

Bineînțeles, imaginea corciturii nu reprezintă în cazul de față numai o licență poetică a Pegasului care șchiopătează. Nu există nici o îndoială asupra faptului că sursa principală a vitalității nemuritoare a jazzului constă tocmai într-un amestec al principiilor muzicii europene cu alte mijloace de expresie, la care muzica clasică europeană renunțase de mai bine de un sfert de mileniu. Ea le închisese ușa în nas, refuzîndu-le audiența solicitată, dar aceste noi posibilități de creație muzicală s-au întors pe fereastră, în altă formă și din altă parte. Și n-au mai fost sancționate cu ostracizarea, pentru că, între timp, se constatase că în viața muzicală, considerată în totalitatea sa, se simțea lipsa acestor principii. Și dacă de data aceasta ele au venit de pe continentul african, aceasta a fost o întîmplare istorică, prilejuită de transportul sclavilor din Africa în continentul care, la începutul secolului nostru, era considerat cel mai evoluat din punctul de vedere al civilizației și culturii tehnice. Această situație a imprimat principiilor despre care am vorbit o coloratură deosebită, în special în ceea ce privește ritmul. Dar aceste principii se găseau într-o formă mai obișnuită și în muzica altor culturi și mai ales în muzica populară europeană, deși aceasta nu-și dezvăluise încă toate zăcămintele de expresivitate.

Scanned with OKEN Scanner

Este, desigur, bine cunoscut faptul că întotdeauna muzica poate fi creată în două feluri : cel dintîi, mai aproape de muzica populară, presupune o tradiție oarecum statornicită, contururile ei fixe nefiind păstrate prin partituri, ci prin conștiința colectivă, prin ceea ce muzicienii cîntă, aud și cunosc. În cadrul acestei tradiții domnește o oarecare libertate, muzica ia ființă într-un anume moment, își desfășoară existența atît cît durează și momentul respectiv și dispare odată cu acesta. Ascultătorii sînt mulțumiți, ba chiar trăiesc clipe de emoție sinceră că pot participa la această clipă, iar muzicienii, la rîndul lor, sînt mulțumiți că pot determina renașterea unei astfel de clipe, ori de cîte ori doresc, în cadrul aceleiași tradiții. O astfel de muzică poate să dispară în orice moment, după bunul plac al muzicienilor, aceasta decurgînd din prerogativele suveranității lor absolute. În ceea ce privește problemele formei sau structurii, ele îi sînt întru totul necunoscute acestei muzici, și în locul lor apare individualitatea manifestată prin modificări originale ce respectă în esență limitele impuse de tradiția comună. Acesta este sistemul după care se conduce nu numai muzica populară de pe toate continentele, dar și unele culturi artistice pe care europenii, din punctul lor de vedere, le numesc „exotice". Dintre aceste „culturi artistic exotice" fac parte, de exemplu, cultura indiană și cea africană, a căror caracteristică principală este aceea că ele nu folosesc notele și partiturile muzicale.

În ceea ce privește cea de-a doua modalitate de creație muzicală, trebuie amintit că muzica clasică europeană, începînd din secolul al XVI-lea, s-a angajat pe un drum cu totul diferit. Partiturile i-au înlesnit ridicarea unui edificiu care se îndreapta spre o formă rotundă și bine stabilită ce crea condiții prielnice pentru exprimarea unor idei mai complicate și mai prețioase, dar transmiterea acestor idei pretindea eliminarea oricărei improvizații și subordonarea tuturor detaliilor unui singur scop fundamental : ideea muzicală autentică, vie și imperturbabilă. În felul acesta s-a instaurat domnia compozitorului, interpretului acordîndu-i-se numai un rol de slujitor, situîndu-l astfel într-un plan secund, iar ascultătorului i-a impus un mod de ascultare și urmărire a compoziției care să corespundă acestui fel de creație muzicală.

În fond, jazzul nu este altceva decît o corcitură, cum am mai spus, care a luat ființă din contopirea ambelor modalități de creație, în condiții istorice deosebite. Negrii aduși din Africa rămîneau în America, într-o izolare socială totală. Nu erau încurajați în nici un fel pentru a lua și ei parte la cultura americanilor albi, dar cu toate aceste opreliști, valorile culturii americane au exercitat o anumită influență asupra negrilor, mai ales că ei nu erau sprijiniți să-și dezvolte propria lor cultură în care domnii albi simțeau ceva necunoscut, o vibrație suspectă și poate chiar un sîmbure de rebeliune. Dar după desființarea sclaviei și înlăturarea acelor servituți extrem de severe, care îi lipseau pe negri de orice posibilitate pentru crearea unei culturi proprii, a apărut, în condițiile unei civilizații mai avansate și cu sprijinul noului sistem creat al mijloacelor mass-media, primul limbaj muzical intercontinental care a unificat ambele metode de creație muzicală. A fost primul semn ce prevestea noua epocă a comunicațiilor elec-

Scanned with OKEN Scanner

tronice, în care lumea a devenit un fel de „sat global", unde fiecare poate să privească în grădina celuilalt, chiar dacă această grădină se afla la mare distanță. Și poate că tocmai datorită faptului că acest gen muzical a luat ființă prin contopirea a cel puțin două elemente diferite, el a manifestat, de-a lungul timpului, o asemenea capacitate de a primi mereu noi și noi elemente cu o ușurință și receptivitate rar întîlnite la alte genuri ale artei din secolul nostru, în fața cărora s-a impus cu o autoritate care nu o dată a atins magnitudinea unui cutremur devastator.

MUZICA FĂRĂ BULINE NEGRE

Muzica fără note provenea din Africa și acest lucru a influențat jazzul în mod hotărîtor, încă din faza începuturilor sale. În special, ritmul jazzului care, în muzica africană, este mai flexibil, mai plastic și mai complicat decît cel din muzica europeană. Poate că o astfel de formulare să nu fie întru totul corectă. Mai precis, s-ar putea spune că ritmul african este diferit. În timp ce în muzica europeană ritmul se leagă de o singură sferă, muzica africană lucrează cu mai multe sfere ritmice care se desfășoară independent una de alta. Încercarea notației europene de a exprima această relație prin sincopă (ceea ce după definirea oficială este trecerea accentului de pe timpul greu pe cel ușor) nu era nimic altceva decît o încercare neartificială, sau mai de grabă o tatonare banală de a surprinde ceva ce scăpa legităților muzicii europene. Esența ritmului african este tocmai coordonarea perfectă a diverselor sfere ritmice. O simțim și în dansul negrilor, în timpul căruia capul, umerii, mîinile, picioarele și în general întregul trup se mișcă fiecare în ritmul său propriu. Impresia generală are un farmec deosebit ce nu poate fi atins în nici un alt mod. Ritmul este într-adevăr simțit de întregul corp care devine el însuși un instrument muzical în mîna unui creator desăvîrșit. Terminologia de specialitate vorbește de o influență psiho-fizică a ritmului care devine un modelator al plasticii corpului uman. Europenilor le-a trebuit un timp îndelungat pentru a-și însuși acest mod de a simți ritmul. În anii '60, ai evoluției jazzului, fiecare generație a pus stăpînire mai bine și mai perfect pe acest mecanism complicat. Cei care au fost expuși cu regularitate și au fost dispuși să se lase influențați de acest mecanism au pătruns tot mai adînc în cadrul său și au găsit alte surse de trăiri estetice noi. Pentru ceilalți, acest mecanism complicat a rămas închis.

Pentru ascultătorii de jazz, unul dintre criteriile hotăritoare în aprecierea interpretării este caracterul ritmic al muzicii. Ascultătorul

Scanned with OKEN Scanner

care nu urmărește jazzul cu regularitate nu va cunoaște niciodată ce însemnătate poate să aibă caracterul ritmic al muzicii și, în orice caz, nu va căuta în aceasta o marcă a calității. Alte două caracteristici ale muzicii fără note, dar într-o formă diferită, le putem întîlni și în afara perimetrului Africii. Muzica fără partituri este structurată astfel prin tradiție, iar de această vatră stilistică interpretările individuale nu se pot îndepărta prea mult. Cu toate acestea, ar fi plictisitor dacă o interpretare ar fi identică cu cealaltă. De aceea, punctul de greutate al variantelor individuale se deplasează într-un domeniu pe care muzica europeană îl unifică. În timp ce pentru interpreții și muzicienii săi există o imagine bine conturată a firmei „tonului frumos", în jazz, tonul este un mijloc de exprimare și accentuare a personalității. Ascultătorii de jazz îi vor recunoaște, după cîteva sunete, nu numai pe interpreți, dar și pe saxofoniști, trompetiști și chiar și pe tromboniști. Acest lucru nu este posibil numai datorită cromaticii sunetului (care, conform normelor europene, este incorect), ci și datorită modului său de vibrare și încheiere și măruntelor variante de intonație. Toate acestea sînt normate cu strictețe în muzica europeană, în așa fel, încît atenția îndreptată asupra conținutului principal al mesajului artistic să nu fie distrasă. În jazz însă, toate aceste variante individuale joacă un rol principal în impresia estetică generală.

Cel de-al treilea semn caracteristic al jazzului ca muzică fără note scrise reiese din caracteristicile anterioare. Delicatețea principală, apreciată cel mai mult de muzicieni și ascultători în cadrul acestui gen de muzică, este momentul în care și unii și ceilalți, ca într-o vrajă, participă la crearea sa. Se presupune că muzicianul își va exprima individualitatea sa nu numai printr-un ton original și personal, dar și printr-o împodobire și îmbogățire a melodiei sau chiar printr-o compoziție a unei muzicii noi. Tradiția, care în stilurile individuale ale jazzului, determină fizionomia unei astfel de muzici este și ea un moment de limitare, dar nu ca formă ireversibilă a operei finite care, în muzica europeană, nu mai îngăduie nici o îmbogățire ulterioară a compoziției de către muzician. Prin acest drum s-a reîntors în muzica europeană improvizația, care și-a avut locul său în acest cadru încă de acum 200 de ani. Posibilitatea unei improvizații libere deschide aripi noi entuziasmului creator. Și ca în orice gen al artei, se întîmplă ca artistul, printr-un salt energic, să ajungă într-un loc unde ascultătorul care nu este înzestrat cu aceeași potențialitate energetică să nu-l mai poată urma. Și nu numai jazzul, dar și rock-ul au ajuns prin acest mod în unele perioade ale evoluției lor în locuri mult prea îndepărtate, aproape inaccesibile. Și tocmai acestea au fost perioadele cînd jazzul și rock-ul au început să fie tratate ca niște genuri muzicale prea complicate, pretențioase și intelectualiste, care scapă înțelegerii ascultătorului de rînd, ale cărui mijloace de receptare sînt mai restrînse și nu i se poate pretinde ceea ce nu poate să dea.

Scanned with OKEN Scanner

CALUL TROIAN ÎN SPATELE FORTĂREȚEI EUROPENE

Dar aceasta n-a fost singura stîncă de care s-au spart valurile impetuoase ale jazzului. Evoluția sa a fost marcată și de alte feluri de înfruntări dramatice. Se cunoaște bine că jazzul este o corcitură care a venit pe lume în America și nu și-a cunoscut niciodată străbunica africană. Poate că nici nu a încercat să afle ce s-a întîmplat în trecutul său îndepărtat, deoarece întreaga viață și-a petrecut-o între prieteni care, în arborele lor genealogic, purtau urme europene destul de pregnante. Între acești prieteni era totuși prins ca într-o cușcă. Dar lanțul care-l lega de cușcă era destul de lung și i-a permis să se îndrepte într-o direcție care i-a dus pînă la idealul unui cățel de casă spălat și pieptănat, ba chiar și parfumat și care, trecut prin școala bunelor maniere, a învățat cum să se poarte în mijlocul unui cămin ordonat ; i-a permis să se îndrepte și în direcția opusă, unde ii putea urma pe dulăii cu blana zbîrlită și cu urechile ciulite care mărturiseau o încordare maximă și ale căror labe încărcate de energia necesară erau gata în orice clipă pentru un salt sălbatic. În aceste condiții, jazzul se schimba odată cu imaginea pe care și-o făceau oamenii despre forma sa ideală. Se alternau perioade, în care muzicianul și ascultătorul alb încercau să aducă jazzul la o imagine pe care o făureau singuri, cu perioade care respingeau cu brutalitate asemenea concepții, perioade în care negrii americani începuseră să fie mîndri de părul lor creț și de tot ceea ce îi deosebea de idealul frumuseții umane. În plus, corcitura jazzului a primit și o altă funcție deosebită, devenind *Calul troian* datorită căruia, majoritatea elementelor de mai sus, purtate în burta gigantului, au pătruns în cetatea europeană a muzicii ușoare. Și în felul acesta, în cîntecele curentului principal s-au infiltrat tonuri de nuanțe și timbruri diferite, simțul pentru ritm specific jazzului, tendința pentru împodobirea melodiei și improvizația liberă, simțul pentru tot ceea ce deosebea muzica jazului de limbajul muzicii ușoare europene mai vechi. Cu toate acestea, chiar dacă în unele perioade ale evoluției sale, jazzul s-a apropiat foarte mult de muzica ușoară, el nu s-a contopit niciodată cu ea. În forma sa inițială, jazzul a rămas întotdeauna o preocupare a unui public ales, dar nu și restrîns, deoarece publicul jazzului putea fi și foarte larg. Trebuie însă subliniat și faptul că de-a lungul întregii sale existențe jazzul și-a păstrat poziția unei muzici care influențează și transformă într-un mod adînc și semnificativ întreaga muzică ușoară. Și aceasta este o influență atît de esențială, încît caracterul ei sistematic și constant învinge etapa în care distanța dintre jazz și muzica ușoară crește, iar publicul jazzului se micșorează. Prevederile de viitor, în ceea ce privește formele jazzului, le vom lăsa

Scanned with OKEN Scanner

pe seama tînărului orb Ray Charles și a Sybiliei. Dar dacă privim la tot ceea ce a realizat *bătrînul domn* de-a lungul fructuoasei sale vieți, atunci trebuie să ne închinăm cu tot respectul în fața statuii sale, căreia timpul i-a dat o strălucire nouă.

NOUĂ POPASURI DE-A LUNGUL A NOUĂ DECENII

Despre istoria jazzului și a reprezentanților săi există deja o literatură bogată și cu merite indiscutabile în ceea ce privește sursele informaționale, modul de organizare a datelor și de stabilire a ierarhiilor axiologice. Multe lucrări au apărut și în limba cehă, dintre care unele se află în bibliotecile personale ale iubitorilor jazzului, iar altele în depozitele bibliotecilor publice. Aceste cărți dispar repede din librării. Dar cu toate că tînăra generație se intilnește mereu cu întreaga istorie a jazzului, credem că este necesar să trecem în revistă alfabetul de bază al jazzului din perspectiva anilor '70.

RAGTIME. Acest mod original de a cînta la pian este mai degrabă o ultimă etapă premergătoare jazzului decît stilul său primordial. Ragtime, sau muzica sincopată, a continuat muzica spectacolelor de menestreli în care cîntecele și dansurile negrilor erau interpretate de cîntăreți albi cu fața înnegrită, iar după desființarea sclaviei, chiar de cîntăreți de culoare. În cadrul acestor spectacole, instrumentul principal era banjo-ul, dar cu timpul, negrii eliberați au început să cînte și la pian. Ragtime a fost cea dintîi încercare de a transfera ritmul conceput de negri în muzica europeană de atunci. A fost o mutație cu rezultate benefice pentru muzica europeană care s-a resimțit ca un organism slăbit în urma unei transfuzii de sînge sănătos. În urma acestui proces regenerator, deasupra acompaniamentului regulat de marșuri și polci s-au înălțat melodiile bogat sincopate, melodiile smucite (to rag = a rupe, a face bucăți), cu un ritm nemaiîntîlnit pînă atunci. Cuvîntul sincopă a fost foarte adecvat în acest caz. Dar ragtime își are specificul său. La pian nu lucrează încă în conformitate cu tehnica zonelor ritmice independente, totul dirijîndu-se după o singură măsură de bază. Mulți pianiști negri considerau ragtime ca o muzică clasică proprie, și visul lor era ca această muzică, în care se recunoșteau cu toată lumea lor de sentimente și

Scanned with OKEN Scanner

năzuinți, să fie acceptată și de alții, știind bine că prin ea vor fi și ei cunoscuți și prețuiți mai mult.

Ragtime a început să se formeze începînd cu cea de-a doua jumătate a anilor '80, din secolul trecut. Ea a răsunat pentru prima dată în anul 1893, cu prilejul manifestărilor organizate în cadrul Expoziției Internaționale din Chicago. Pe atunci se vorbea încă despre *coon-song* („Cîntecul șmecherului") sau *cake-walk* („Prăjitura plimbată"), denumirea de ragtime apărînd abia în anul 1895. Artistul reprezentativ al acestui stil a fost pianistul negru *Scott Joplin* (24.XI.1868—11.IV. 1917), autorul cunoscutului *Maple Leaf Rag* („Dansul frunzei de arțar") și al nu mai puțin cunoscutului *The Enteertainer* („Mucalitul"), primul din 1889, iar al doilea din 1902, ultimul înregistrînd o adevărată renaștere plină de glorie într-un film din anii '70. Scott Joplin a fost, de asemenea, autorul operei *Treemonish* („Dansul de trei parale"), despre care veți mai citi în capitolul dedicat teatrului muzical.

În anii '70, s-a produs în America o renaștere a muzicii lui *Scott Joplin* și a colegilor săi. Noile înregistrări de ragtime la pian, într-o reproducere perfectă, au ocupat pentru un timp chiar primele locuri în tabelul celor mai vîndute discuri de muzică clasică, așa cum își doriseră și autorii lor la începutul secolului XX. Printre cei mai cunoscuți pianiști și compozitori de ragtime îi putem menționa pe *James Scott* (1886—1938), *Louis Chauvin* (1881—1908), *Tom Turpin* (1873—1922), sau *Joseph F. Lamb* (1887—1960).

Trecerea de la ragtime la jazzul clasic a fost reprezentată de personalitatea deosebită a compozitorului și strălucitului pianist *Jelly Roll Morton* (1885—1941). Fiecare dintre acești pianiști și compozitori de ragtime s-a înscris pe orbita epocii ca o stea care n-a avut nevoie să împrumute lumină de la nimeni, avînd lumina ei proprie.

JAZZUL TRADIȚIONAL. După toate legendele și istoriile jazzului, el a luat ființă la New Orleans, la sfîrșitul secolului trecut. În marea metropolă, care era și port pe Mississippi, clocotea o viață extrem de agitată. Aici se aflau numeroase locuri de petrecere, mai mult sau mai puțin onorabile, ca și o bogată activitate socială cu multe organizații și societăți, cu marșuri triumfale, convoiuri funerare renumite și cu vestitul sezon al carnavalurilor. Toate acestea puneau pe fruntea orașului o mirabilă cunună care-și trimitea jeturile de lumină pînă departe peste hotarele Luisianei. Stăpînirea franceză de atunci acordase metișilor, care aici erau denumiți creoli, statutul de cetățeni liberi, fapt care le-a dat posibilitatea de a-și găsi locuri de muncă bine retribuite, calificîndu-se și ajungînd meseriași bine situați, cu acces la cultura franceză, la literatura și arta ei și deci și la muzică. Dar condițiile economice de după război nu le-au fost prea prielnice. În noul climat social, creolii au început să coboare, pierzîndu-și pozițiile cucerite mai înainte. În această situație, prin muzica pe care pînă atunci o cultivau ca pe o distracție distinsă, au început să-și caute noi posibilități de cîștig și să-și amelioreze baza materială destul

Scanned with OKEN Scanner

de precară. Tot în acest timp, creolii s-au întîlnit cu urmaşii sclavilor eliberaţi, o categorie socială mult mai aspră şi mai violentă, care abia după războiul civil a obţinut dreptul de-a primi slujbe de zilieri sau muncitori în porturile de pe Mississippi. Jazzul a fost rezultatul acestei întîlniri dintre negri şi creoli. Stilul său s-a impus mai întîi în fanfare, unde instrumentiştii de culoare, necunoscînd notele, improvizau după ureche, împodobind melodiile în mod spontan. Asemenea orchestre cîntau în localurile de dans şi în cele de divertisment. Iar atunci cînd, în 1917, conducerea americană a instalat în New Orleans trupe marinăreşti, închizînd localurile dubioase, muzicienii neworleanezi au plecat în Nord, unde au găsit noi locuri de refugiu, mai cu seamă în centrele de distracţii ale cartierelor de negri din New York şi Chicago. În aceste metropole, modul colectiv de a cînta al formaţiilor din New Orleans a cedat în favoarea primilor solişti de jazz care, prin talentul lor, au ridicat improvizaţia la rangul de metodă de bază a muzicii jazzului.

La New York şi Chicago au făcut cunoştinţă cu jazzul şi albii, dintre care unii vedeau în el o nouă muzică de dans, în timp ce pentru un mănunchi de admiratori jazzul devenise ceva ce nu mai însemnase niciodată pentru muzicienii săi negri, o nouă formă a artei muzicale ce trebuia luată în serios.

Etapa istorică a jazzului tradiţional a fost încheiată de criza economică de la sfîrşitul anilor '20. Cînd jazzul a renăscut se afla deja sub zodia swing-ului. Jazzul tradiţional se manifesta doar ca o reîntoarcere intenţionată la ceva de mult încheiat. În sensul acesta, jazzul este şi astăzi destul de viu fiind cîntat încă de muzicienii veterani negri care au crescut odată cu această muzică în New Orleans şi Chicago. Alături de aceştia se află şi un şir întreg de interpreţi albi (incluzînd şi pe cei din Europa), aparţinînd unor generaţii diferite, de la cei care îşi mai amintesc de perioada din Chicago, pînă la cei mai tineri care se simt atraşi mereu de muzica spontană a jazzului tradiţional.

Dintre personalităţile istorice ale jazzului tradiţional mai trebuiesc amintiţi trompetistul *Joe Oliver* (1885—1938), care a fost profesorul lui Louis Armstrong, sopransaxofonistul *Sidney Bechet* (1897—1958) sau clarinetistul *George Lewis* (1900—1968). Printre colegii lor albi s-au remarcat, de exemplu, trombonistul *Jack Teagarden* (1905—1964), trompetistul *Bix Beiderbeck* (1903—1931) sau organizatorul neobosit al nesfîrşitelor *Jam session* („Dulcea sesiune"), chitaristul *Eddie Condon* (1904—1973).

SWING. Jazzul din New Orleans a luat fiinţă, aşa cum s-a văzut, din întîlnirea creolilor cultivaţi cu prima generaţie de negri eliberaţi din sclavie care au avut acces la instrumentele muzicale europene. Swing-ul a fost rodul comun al primei generaţii de urmaşi ai clasei medii a negrilor care puteau să le ofere copiilor o educaţie la licee sau chiar la universităţi şi a primei generaţii de albi, la fel de educaţi, ce proveneau din familiile păturilor sociale mijlocii şi care stăpîneau alfabetul muzical al jazzului în mod

Scanned with OKEN Scanner

corespunzător. Alături de aceasta, la apariția swing-ului a mai contribuit și trezirea din letargia marii crize economice, perspectivele optimiste ale lui Roosvelt la care se mai adăugase conjunctura dinainte de război care înlăturase într-o oarecare măsură problemele rasiale și, evident, irepresibila poftă de distracții a oamenilor. Rezultatul a fost o nouă etapă de dezvoltare a jazzului, etapă care a depășit în multe privințe tot ceea ce a precedat-o în exuberanta sa istorie. Acum albii cîntau tot mai mult în stilul negrilor, iar negrii se adaptau perfecționalismului european în armonia de ansamblu și intonație. Publicul tînăr primea acest gen de jazz ca pe o muzică nouă de dans, iar muzica ușoară își culegea tot ce dorea din swing, realizînd în felul acesta un compromis în care ambele părți se aflau la jumătatea drumului. Swing-ul a fost epoca marilor orchestre (big-band) care erau compuse din 3 pînă la 5 saxofoane, 2 pînă la 5 trompete și 1 pînă la 4 tromboane, fără să mai socotim instrumentele de ritm, dar în același timp a fost și epoca unor grupuri mici, improvizate, cu o componență diferită. Instrumentiștii albi și negri au început să apară pentru prima oară în formații comune sfătuindu-i pe organizatorii uluiți că este bine să se acomodeze cu aceste noutăți, în timp ce soliștii cîntau în continuare într-un ritm din ce în ce mai incredibil, iar laitmotivele erau interpretate tot mai perfect și cu o tehnică amețitoare. Situația aceasta a durat pînă la sfîrșitul războiului, cînd s-a observat că swing-ul, care fusese mai înainte de acord cu un compromis, se înclina tot mai mult spre un gen de muzică nouă ce-și întemeia existența pe tot felul de compromisuri asemănătoare. Cu timpul, swing-ul a fost separat cu totul de muzica ușoară și de dans, iar jazzul a pornit-o pe un drum total diferit. Printre bigbandurile swing de negri s-au remarcat, de exemplu, cele ale lui *Count Basie, Jimmie Lunceford* (1902—1947), *Andy Kirk* (1898—), iar printre cele albe *Benny Goodman* (1909—), Frații *Dorsey (Jimmy Dorsey* și *Tommy Dorsey),* primul (1904—1957) și cel de-al doilea (1905—1956), *Woody Herman* (1913—) sau *Glen Miller* (1904—1944).

BOP. Spre sfîrșitul celui de-al doilea război mondial, situația era din nou diferită. America avea nevoie de soldați negri pentru armată ca și pentru industria de război. Din pricina lipsei de forțe de muncă, negrii erau încadrați în funcții mai calificate și mai bine plătite decît pînă atunci. Dar în atmosfera incandescentă a războiului, negrii se împăcau tot mai greu cu ideea ca în cadrul societății americane, care le pretindea jertfe atît de mari, chiar și jertfa supremă, ei să cînte mereu la vioara a doua! Emanciparea ideologică a negrilor americani începe în jurul acestei perioade, iar bop-ul este una dintre primele sale manifestări. În cadrul întîlnirilor muzicale ce aveau loc în localul lui Minton din Harlem s-a hotărît să se creeze o astfel de muzică pe care spectatorii albi să n-o mai poată fluiera. Tinerii rebeli de culoare se săturaseră pînă peste cap de șablonul și clișeele swing-ului,

Scanned with OKEN Scanner

dar în același timp ei dispuneau și de o tehnică strălucită pe care o datorau tocmai swing-ului. Toate acestea s-au acumulat atît de mult încît la un moment dat au făcut explozie. O explozie de idei! S-a dezlănțuit o forță care a demolat orînduirea swing-ului. În grupuri mici, de obicei de cîte 5 membri, instrumentele de percuție rămînînd independente, se cînta în așa fel încît ascultătorii necunoscători erau pur și simplu îngroziți de asemenea dinamitări teribile care sfîșiau tot spațiul înconjurător cu jeturi de schije sonore, contrabasul care era acum singurul purtător al ritmului se avînta într-un tempo demențial, pianistul accentua și el acordurile îngroșate după bunul său plac, iar trompetistul și saxofonistul susțineau cîte un solo prelungit și de o rară cutezanță, care dădea peste cap toate regulile de pînă atunci ale jazzului.

Generația anterioară susținea că înnebuniseră cu toții și că ceea ce cîntau ei nu mai era nici pe departe jazz. Chiar și Louis Armstrong pomenește undeva despre această „furie modernă".

Bop-ul însă a fost la început o muzică în exclusivitate a negrilor și a durat destul de mult, pînă ce urechile ascultătorilor albi s-au obișnuit cu el și l-au acceptat ca o parte logică a evoluției jazzului. Istoricii muzicali au considerat mult timp bop-ul ca o poartă de intrare spre „jazzul modern". Rigorile lui au fost însă categorice. Ruptura dintre el și swing a fost cea mai semnificativă din istoria jazzului. Nu putem intra aici în detalii, totuși nu putem trece mai departe, fără a nu-i aminti pe cîțiva dintre pionierii bop-ului, mai întîi pe pianistul *Thelonious Monk* (1920—) apoi pe altsaxofonistul *Charlie Parker* și pe trompetistul *Dizzy Gillespie* (1917—).

COOL, WEST COAST. Evident, bop-ul exprima o atitudine nervoasă, împrăștiată, plină de furie, care dorea să sfarme realitatea în bucățele mici, pur și simplu s-o pulverizeze. În schimb, atitudinea *cool*-ului (specie fundamentală de jazz) este reținută, rece chiar, a celui care își dă seama că o distrugere a realității nu este chiar atît de simplă, cu toate că are aceeași părere nu prea măgulitoare despre realitatea din jur. În multe privințe *cool*-ul a fost o reacție directă asupra *bop*-ului. Ceva totuși a rezultat de aici. Expresia și sunetul au devenit mai clare, iar din tonuri a dispărut partea de emotivitate, grupurile mai mici au renunțat la secțiunile specifice swing-ului și la exuberanța explozivă a bop-ului, combinînd noi tonuri de cromatică diversă prin intermediul instrumentelor de suflat, inclusiv cornul de vînătoare și tuba. Multe dintre acestea aminteau de idealul muzical atît de delicat al barocului ca și de contrapunctul vocilor. Lucrul acesta a deschis larg ușile pentru influențele europene a căror moderație domina în special în felul de a cînta al instrumentiștilor stabiliți pe coasta de vest a Statelor Unite — așa-numitul stil *west coast*. Mulți dintre aceștia au fost membrii orchestrei de swing a lui *Stan Kenton* (1912—1979) care, în cadrul jazzului său *Progresiv*, a încercat o unire a jazzului cu muzica clasică de atunci, fenomen caracteristic „jazzului simfonic" al lui Gersh-

Scanned with OKEN Scanner

win. Această linie de dezvoltare a fost urmată de jazz și în anii '60.

Cool Jazzul a început încă din anii 1948—1949, printr-o serie de înregistrări ale orchestrei lui *Miles Davis*, ai cărei membrii vor fi viitorii reprezentanți ai west-coast-ului, așa cum sînt : altsaxofonistul *Lee Kinitz* (1927—), baritonsaxofonistul *Gerry Mulligan* (1927—), compozitorul *Gunther Schuller* (1925—) sau membrii „Cvartetului de jazz modern", dintre care amintim pe pianistul și compozitorul *John Lewis* (1920—) și bateristul *Kenny Clarke* (1914—). În afară de aceștia, s-au mai remarcat, în anii '50, în special pianiștii *Lennie Tristano* (1919—1978), *George Shearing* (1919—) și *Dave Brubeck* (1920—), ca și pianistul și compozitorul *George Russell* (1923—). Activitatea lor a continuat și în anii '60, sporindu-și fiecare în felul său substanța unei individualități artistice remarcabile.

HARD BOP, EAST COAST, SOUL JAZZ. Stilul *cool* și *west coast* a adus în anii '50 noi impulsuri în dezvoltarea jazzului, dar energia autentică a *bop*-ului n-a dispărut. La jumătatea anilor '50 nu mai exercita aceeași impresie provocatoare și neobișnuită, însă următoarea generație de muzicieni, în special muzicienii de culoare, au dovedit că unele condimente specifice bop-ului îi pot da jazzului și în continuare forța necesară, fără de care n-ar fi putut să reziste, trecînd prin combustia necruțătoare a timpului.

Muzicienii speciei de jazz, denumită *hard bop*, cîntau mai ales în orașul New York și de aici provine și denumirea de jazzul coastei de vest. Ei puneau accentul în mod programatic pe originalitatea culturii negrilor și a tradiției, ceea ce se deosebea radical de tendința spre sunetele „cultivate" ale muzicii europene. De aici nu a fost prea departe pînă la *soul jazz* care se înclina intenționat spre tradițiile artei populare a negrilor, așa cum s-a cristalizat ea mai ales în *blues* și în muzica religioasă a cîntecelor *gospel*. Mîndria pentru trăsăturile specifice ale rasei negre mergea pînă acolo încît o denumire a muzicii orientate astfel a fost și cea de *funky* (laș îngrozit), un cuvînt disprețuitor, folosit de rasiștii albi pentru negri, denumire inadecvată, deoarece negrii nu sînt fricoși și nici nu se înspăimîntă prea ușor.

O parte a soul jazzului s-a dezvoltat destul de repede în șabloane și clișee superficiale, diluînd în felul acesta conținutul muzicii, dar aducînd-o mai aproape de folclorul negrilor citadini, de rhythm-and-blues-ul de care jazzul se cam îndepărtase în ultima vreme. *Hard bop*-ul, îmbogățit de-a lungul timpului cu elemente ale altor stiluri, s-a afirmat în anii '50 și '60 ca un nou limbaj muzical comun și a format axa noului curent principal al dezvoltării jazzului ale cărui urmări le putem întîlni și astăzi. Cele mai apreciate formații hard bop din anii '50 au fost *Jazz Messengers* a bateristului *Art Blakey* (1919—) și cvintetul altsaxofonistului *Cannonball Adderley* (1928—1975). Dintre soliști, s-a remarcat în mod special tenor-saxofonistul *Sonny Rollins* (1929—).

Scanned with OKEN Scanner

FREE JAZZ. Mutația ce a adus la începutul anilor '60 noul stil interpretativ care a primit denumirea de *free jazz* a fost la fel de bruscă și de imprevizibilă ca și cea care adusese *bop*-ul cu douăzeci de ani în urmă. În ambele cazuri, cea mai mare parte a celor care frecventau sălile de spectacole îi considera pe muzicienii noului stil drept niște oameni iresponsabili și, ca atare, actele lor trebuiau judecate cu un surîs ironic pe buze. Însă în cazul free jazzului, reacția a fost și mai violentă, și pe bună dreptate, deoarece noul stil făcuse tabula rasa din toate regulile create de muzica europeană de-a lungul întregii sale istorii, reguli care pînă atunci fuseseră preluate și de jazz, cum este, de pildă, împărțirea regulată a ritmului, schemele de bază ale formei, armonia, melodicitatea, intonația și armonizarea. Dar aceasta nu însemna că muzicienii free jazzului nu aveau voie să utilizeze întreaga zestre teoretică a muzicii europene. Important este faptul că ei nu mai simțeau nevoia ca să facă apel la aceste reguli. În schimb, acum puteau să aleagă tot ceea ce considerau că le este necesar din domenii care pînă atunci se aflau în afara sferei de acțiune a jazzului și a muzicii europene. Astfel, își lărgeau amploarea instrumentelor pînă dincolo de pozițiile lor marginale, scoteau din ele nu numai sunete, dar și tot felul de zgomote, pîrîituri, iar în momentele de emoție maximă lansau în spațiu o adevărată avalanșă de răgete, mugete și grohăituri, de șuierături și fluierături care, toate la un loc, păreau că s-au angajat într-o competiție ce nu-și găsea nici o legitimare artistică. Dar aceasta nu era de fapt decît un imens lamento, cîntăreții își plîngeau prin instrumentele lor deznădejdea și își urlau furia. Și aceasta pentru că nu puteau să facă nimic altceva. În același timp, creațiile muzicale ale unor instrumentiști negri aveau o simplitate și o logică proprie cîntecelor populare. Muzica free jazzului era de fapt o exprimare a realității care demonstra că regulile create de muzica europeană pentru folosul său nu erau necesare în muzica altor culturi. Dar revoluția free jazzului a avut o variantă și în muzica europeană unde, încă de la începutul secolului, se vorbea despre învechirea materialului folosit și de necesitatea lărgirii sau a reorganizării acestui material, a reconsiderării sale, ținîndu-se seama de noile exigențe artistice. Și astfel, în cadrul free jazzului, s-a întîlnit protestul îndărătnic al revoluționarilor de culoare care căpătaseră conștiința de sine și nici nu mai vorbeau despre jazz, ci numai despre „muzica neagră", ca despre o proprietate a lor personală, cu iconoclastia intelectuală caracteristică pentru avangardismul artistic experimental din Europa. Din această întîlnire a rezultat o posibilitate nouă pentru viața muzicală, dar de această posibilitate a profitat în special Europa. Ca și în west coast și în free jazz, ea a simțit aici un teren propice pe care își putea măsura forțele cu muzicienii negri, ca de la egal la egal. Numai că publicul larg nu prea era interesat de această măsurare a forțelor. La un moment dat se părea că free jazzul era cît pe-aci să aducă jazzul în aceeași situație în care se află de

Scanned with OKEN Scanner

obicei experimentatorii europeni contemporani. Dar spre mirarea multora, totul s-a întors spre bine. Free jazzul a ieşit din forma sa extremă, iar curentul principal al jazzului, care se dezvolta alături de el, şi-a însuşit unele cuceriri ale sale, şi la începutul anilor '70, generaţiei de ascultători, obişnuiţi cu tot felul de escapade ale sunetului şi expresiei rock-ului, nu i s-au mai părut atît de piperate condimentele free jazzului.

Printre pionierii free jazzului se numără altsaxofonistul *Ornette Coleman* (1930—), tenorsaxofonistul *Arch Shepp* (1937—) şi pianistul *Cecil Taylor* (1933—). O perioadă muzicală asaltată de instrumentiştii care au fost nevoiţi să lupte pentru a se afirma în anii '60. La jumătatea anilor '70, cînta în acelaşi stil, dar pentru un public mult mai larg, saxofonistul *Anthony Braxton* (1945—). În liniile sale mari, free jazzul a suferit destule mutaţii structurale în periplurile ce l-au proiectat pe orbite ameţitoare, situîndu-l nu o dată sub cumpăna interogaţiilor hamletiene şi fără să-şi poată da totdeauna răspunsurile cele mai potrivite pentru situaţia sa, s-a lăsat mistuit de nostalgii, dar nu a dispărut niciodată în întregime, iar atunci cînd se părea că rugul pe care a ars s-a stins, oferea surpriza renaşterii sale din cenuşă, ca pasăret Phoenix.

ROCK JAZZ. Intrarea în anii '70 a adus una din cele mai mari surprize din istoria jazzului. În ultimii 15 ani, se părea că jazzul şi-a pierdut capacitatea de comunicare cu tinerii ascultători, şi muzicienii de jazz aruncau vina pe rock, un alt gen muzical mai tînăr şi, în aparenţă, mai simplu al muzicii afro-americane. Rock-ul crescuse şi se dezvoltase din aceleaşi rădăcini ca şi jazzul, dar îi atrăgea pe ascultători cu o robusteţe şi spontaneitate ce lipsea de la o vreme bătrînului domn de 50 de ani. Muzicienii de rock vedeau în jazzmani nişte intelectuali perfecţi, dar de o desăvîrşire statuară, iar fanaticii jazzmani vedeau în cei pasionaţi de rock nişte ţingăi care încă nu-şi definiseră silueta intelectuală. Dar spre sfîrşitul anilor '60, situaţia începuse să se schimbe. Muzicienii tineri din ambele părţi erau tentaţi să escaladeze barierele şi să vadă ce se întîmplă dincolo de ele. Ei ascultau cu atenţie şi îşi dădeau seama că sunetele venite de acolo nu le erau străine. Şi dacă nu le erau străine, atunci de ce să nu se folosească de ele ? Şi atunci jazzul a preluat ritmica rock-ului şi instrumentele sale electronice, iar rock-ul a început să-i facă ochi dulci muzicii mai pretenţioase a jazzului. Şi s-a ajuns la un compromis asemănător celui din perioada swing-ului. Astfel, rock jazzul sau jazzul electric a devenit emblema deceniului al optelea, ca o muzică nouă care a început să ia în stăpînire ţinuturi întregi din latifundiile muzicii uşoare. Şi s-au înregistrat şi unele mutaţii calitative. Muzicienii de jazz cu nume răsunătoare au devenit mai puţin pretenţioşi, considerînd, ca o compensaţie satisfăcătoare, faptul că jazzul se adresa unui număr mai mare de ascultători cu care comunica fără nici o dificultate şi că înregistrările de acum ajungeau în vîrfurile topurilor ca împinse de un resort misterios.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre formațiile de la sfîrșitul anilor '60 care au combinat jazzul cu rock-ul pot fi menționate în primul rînd *Blood* („Sînge"), *Swat & Tears* („Sudoare și lacrimi") din Chicago. Interesante au fost și încercările jazzmanilor *Charles Lloyd* (1938—) sau cele ale vibrafonistului *Garry Burton* (1943—) și cele ale chitaristului *Larry Coryell* (1943—). Dar contribuția principală a adus-o în anul 1969 veșnic tînărul *Miles Davis*, prin a cărui formație au trecut toate personalitățile de seamă ale noii epoci din evoluția jazzului și anume : chitaristul *John Mc Laughlin*, pianistul *Joe Zawinul* (1932—), tenorsaxofonistul *Wayne Shorter* (1933—), ultimii doi au fost conducătorii formației *Weather Report*, apoi pianistul *Herbie Hancock* (1940—), *Keith Jarrett* sau bateristul *Billy Cobham* (1944—). Pe un drum asemănător dintre jazz și rock au pornit și pianistul *Cjick Corea* (1941) cu formația sa *Return to Forever* („Întoarcere spre eternitate") sau chitaristul *Carlos Santana* (1947—) care a adăugat la această amestecătură și elemente latino-americane.

JAZZUL CONTEMPORAN. Să te orientezi în contemporaneitate este la fel de dificil ca și cînd ai privi pe o cîmpie netedă lipsită de orice ridicătură de pămînt de care să-ți sprijini privirea pentru a stabili punctele cardinale. Cum să te orientezi ? Ce ascunde această *terra incognita ?* Poate că la mică distanță se află craterul unui vulcan periculos, dar noi, din poziția în care ne aflăm, nu-l putem vedea. Oricum, riscurile sînt mari.

Evoluția jazzului de pînă acum dovedește că ceva asemănător nu este exclus. Dar dacă ar fi să judecăm numai după aceea ce vedem în jurul nostru, jazzul s-ar afla într-o situație bună. Cu toate că interesul principal se concentrează asupra genurilor lui de corcituri care sînt mai populare, alături de acestea înflorește și prosperă jazzul imaculat în orice formă stilistică afirmată de-a lungul evoluției sale.

Se știe că jazzul se cîntă cu instrumente muzicale electrice, dar alături de ele prosperă și formații cu instrumente acustice tradiționale. Jazzul obișnuit se află încă sub semnul sintezei, sinteza hard-bop-ului, dar alături de această sinteză el mai conține, de asemenea, multe elemente de free jazz. Aceasta înseamnă că muzica jazzului se reîntoarce în mediul cluburilor din care a lipsit două decenii și unde este căutat de publicul tînăr. În primele locuri se remarcă muzicienii europeni, și nimeni nu se mai miră cînd aceștia obțin succese, chiar și în patria jazzului, unde sînt primiți ca niște parteneri ce se bucură de aceleași drepturi și au aceleași obligații. În acest timp, în depozitele goale din New York continuă să se întîlnească alte generații de muzicieni, fără compromisuri, care caută un sprijin cît mai eficient la micile societăți discografice a căror prosperitate surprinzătoare îi atrage ca un magnet. Nu trebuie însă să se uite că nici în anii lui de mare succes jazzul nu a făcut parte dintre genurile muzicale cu cea mai mare popularitate și răspîndire. O asemenea situație apoteotică era obținută numai de acele genuri ale curentului principal care nu

Scanned with OKEN Scanner

au ezitat să se adapteze cerințelor muzicii ușoare din perioada respectivă. Problema principală a jazzului a fost menținerea echilibrului pe o muchie de cuțit, să-și păstreze cît se poate de omogenă propria-i identitate și astfel să-și poată îndeplini misiunea asumată de a servi ca sursă de inspirație pentru ascultătorii săi și pentru celelalte genuri muzicale și, în același timp, să fie destul de puternic și de accesibil ca să supraviețuiască, limitîndu-se numai la sursele și mijloacele proprii, avînd grijă ca și aceste izvoare și mijloace să rămînă omogene și nealterate, pentru a-l putea susține la aceeași altitudine și fără riscul unei prăbușiri în gol. Se pare că la sfîrșitul anilor '70, jazzul stăpînea mai bine decît oricînd acest dificil exercițiu de echilibristică, în admirația și spre surpriza multora.

NOUĂ NUME CARE AU ZGUDUIT JAZZUL

LOUIS ARMSTRONG (4.VII. 1900—6.VII.1971) s-a născut la timpul și în locul potrivit și a crescut pe străzile New Orleansului în perioada cînd acestea răsunau de concertele primelor orchestre de jazz, a cîntat în cvartete de copii, umblînd de la o casă la alta, a fost închis într-o casă de corecție pentru că în noaptea de Anul Nou a tras cu pistolul și lucrul acesta era categoric interzis pentru un negru, iar de la casa de corecție s-a întors cu o trompetă și mai plin de cutezanță și mai întreprinzător. Casa de corecție l-a și maturizat. Pînă atunci privise orchestrele de jazz de pe trotuare, dar acum nu s-a mai mulțumit numai cu rolul de spectator, ci a intrat în rîndul instrumentiștilor cu trompeta lui și, în curînd, a devenit scutierul primului rege al trompetei din New Orleans, celebrul *King Oliver*. În anul 1922, a plecat împreună cu orchestra lui King Oliver la Chicago. Între timp se căsătorise cu o tînără pianistă care și ea era membră în aceeași orchestră. Ambițioasă, soția sa i-a spus într-o zi :

— Louis, tu ești prea mare pentru o orchestră așa de mică.

— Și ce vrei să fac ?

— Să-ți începi cariera solistică. Lasă hamul colectivului, nu e pentru tine, Louis, ascultă-mă !

Și Louis Armstrong și-a început cariera solistică. El a fost cel dintîi care a destrămat modul colectiv de a se cînta jazz. A fost fascinant, fiind prima personalitate solistică extraordinară care a compus și interpretat atîtea melodii, încît acestea au servit ca izvor de inspirație pentru o perioadă de o jumătate de secol, atît în creația melodiilor de jazz, cît și pentru muzica ușoară. Dar Louis Armstrong nu s-a limitat doar la activitatea solistică prodigioasă și aceasta, ci și-a creat și formațiile sale proprii. Cu *Hot Cvintetul* și *Hot Septetul* său a înregistrat, între anii 1925—1927, o serie de melodii care au reprezentat o cotitură nu numai în jazz, ci și în întreaga muzică a secolului XX. Pe atunci cînd

Scanned with OKEN Scanner

Louis Armstrong a înregistrat aceste melodii, ele au fost cunoscute și interpretate numai de cîțiva muzicieni, dar douăzeci de ani mai tîrziu, împreună cu gru-

parea sa *All Stars,* el a făcut turnee în toată lumea. La începutul anilor '60, Louis Armstrong a pătruns cu bucățile sale *Hello Dolly* și *What a Wonderful World* („Ce lume minunată") pînă în vîrfurile topurilor. Și astfel, din revoluționarul avangardei anilor '20, Louis Armstrong a devenit un instrumentist excepțional și un cîntăreț popular acceptat de publicul larg, fără ca să-și modifice esențial muzica, interpretarea sau modul de comportare pe scenă în fața publicului. Louis Armstrong a devenit adevăratul simbol al jazzului și al drumului glorios pe care jazzul l-a parcurs din bîrlogurile New Orleansului pînă în citadela marilor afaceri, trasînd, pe oriunde a trecut, exemplaritatea artei sale interpretative, timbrul curat al unei conștiințe artistice care nu acceptă nici un compromis, ca o solie a omului de pe a cărui frunte stelele nu apun niciodată.

EDWARD KENNEDY DUKE ELLINGTON. Dacă Louis Armstrong a văzut lumina zilei într-o casă modestă de pe o stradă dosnică dintr-un cartier rău famat al New Orleansului, unde străluceau mucliile cuțitelor sau îți putea zbura o cărămidă în cap, tatăl lui *Edward Kennedy Duke Ellington* (29.IV.1899—24.V.1974) a fost valet și, din cînd în cînd, slujea și la Casa Albă, bucurîndu-se de o stare materială frumoasă. Ca mic copil, Louis Armstrong își cîștigase existența descărcînd cărbuni, murdar și flămînd, în timp ce Duke Ellington a absolvit liceul și a studiat desenul. Dar cu toate acestea, Louis Armstrong a devenit primul mare solist de jazz, iar Duke Ellington a demonstrat ce înseamnă să fii un compozitor de jazz, care reușește să-și modeleze imaginile proprii într-o formă unică, dar nu pe hîrtie, așa cum învățase studiind desenul, ci prin intermediul orchestrei sale, al soliștilor ei, cu personalitățile irepetabile ale acestora, ca și cu arta lor de a improviza care se impunea atunci, odată cu creațiile desăvîrșite, sub privirea ocrotitoare a Euterpei. Cînd Louis Armstrong a plecat din New Orleans la Chicago, a părăsit și Duke Ellington Washingtonul, îndreptîndu-se spre New York. În perioada în care Louis Armstrong își înregistra melodiile sale istorice cu *Hot Cvintetul* și *Hot Septetul* său, orchestra lui Duke Ellington se afla la *Cotton Club,* o vitrină a „Harlemului exotic" pentru turiștii albi bogați, unde

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

promova o concepție modernă a muzicii junglei, cu un colorit instrumental și cu un simț deosebit pentru imagini din viața negrilor citadini. Printre compozițiile lui Duke Ellington se găsesc și mari suite concertistice, imagini de jazz simfonic inspirate din istoria negrilor americani, așa cum este *Black, Brown and Beige,* din viața Harlemului, cum este *Harlem* (1950), sau profiluri ale personajelor shakespeareene, zugrăvite cu un umor original, *Such Sweet Thunder* (1957) — („Un sunet așa de dulce").

Duke Ellington și-a condus orchestra pînă în ultima clipă a vieții sale, reușind să reziste în fața schimbărilor obișnuite ale formelor jazzului și să-și păstreze stilul personal. Diferite instituții și universități i-au acordat titluri de onoare, și Duke Ellington, ca și Louis Armstrong, fiind considerat un simbol al jazzului. Acești doi artiști au contribuit la dezvoltarea jazzului prin întreaga lor creație la fel de importantă.

WILLIAM COUNT BASIE. Ultimul, încă în viață dintre magnații swing-ului, care a fost legat de această muzică încă de la începuturile ei și pe care n-a părăsit-o niciodată, este *William Count Basie* (21.VIII.1904—), înregistrînd destule succese de-a lungul activității sale. Cariera lui Benny Goodman a cunoscut succese mai mari, dar ea a luat sfîrșit, practic, odată cu dispariția swing-ului, în vreme ce William Count Basie a rămas ca o întruchipare a unei continuități neîntrerupte, destrămîndu-și big-bandul său numai o singură dată, în anul 1935, constrîns fiind de condițiile economice ingrate.

William Count Basie a crescut în Kansas City, un centru cu o

fabuloasă prosperitate, condus de politicieni și afaceriști dubioși, pentru care muzicienii cîntau toată noaptea. Acesta a fost unul dintre izvoarele swing-ului : cristalizarea spontană a laitmotivelor de saxofon sau a pasajelor de la alămuri ce exercitau o influență hipnotică asupra dansatorilor ca și asupra soliștilor care erau antrenați și de stilul original cu care William Count Basie cînta la pian. Din orchestra sa s-au ridicat cîțiva mari soliști (printre alții, aici a cîntat tenorsaxofonistul *Lester Young,* unul dintre precursorii stilului *Cool).* Ea s-a bazat pe cîntăreții excepționali ai *blues-ului țipat,* și în anii '50 a colaborat cu aranjatorii muzicali ale căror piese prelucrate de Basie au intrat și în repertoriile big-bandurilor de pe toate meridianele lumii. Chiar dacă moda marilor orchestre

Scanned with OKEN Scanner

a avut de suferit după dispariția epocii swing-ului, orchestra lui William Count Basie, care a rămas fidelă pînă în zilele noastre acestui gen, dovedește că o muzică plină de vitalitate, care conține ceva mai mult decît niște notații moderne, dăinuiește în timp și își găsește ascultătorii, indiferent de numărul anilor care s-au scurs de la apariția sa, iar stelele ei strălucesc ca și la început pe cerul muzicii.

ELLA FITZGERALD. Împreună cu Louis Armstrong, „doamna jazzului", cum a fost numită *Ella Fitzgerald* (25.IV.1918, sau 1920—), este cea mai perfectă reprezentantă care a reușit să obțină pentru jazz un public mult mai larg, fără să-și modifice în vreun fel modul de interpretare.

Ella Fitzgerald vine parcă dintr-o legendă. A crescut într-un orfelinat din New York, unde a învățat să cînte. În anul 1934, a participat la un concurs de amatori care a avut loc în sala Apollo în Harlem unde, deși în primii ani ai adolescenței, s-a impus ca un talent neobișnuit și a obținut un angajament în big-bandul de swing al toboșarului *Chick Webb*, care a trebuit s-o adopte deoarece Ella Fitzgerald fiind încă minoră nu avea voie să cînte în cluburile de noapte decît însoțită de părinții săi. Activitatea sa muzicală a continuat, și numele Ellei Fitzgerald a început să fie tot mai cunoscut. În anul 1938, a interpretat primul său șlagăr, o versiune în stilul swing-ului a unui cîntec pentru copii, despre un coșuleț galben, intitulat *A Tisket, A Tisket*, care a încununat-o de glorie. Drumul îi era deschis spre cariera solistică, dar moartea lui Chick Webb a silit-o să renunțe pentru un timp la visurile ei și să preia conducerea big-bandului. Lucrurile au mers bine o vreme, dar îi lua prea mult timp sarcina de răspundere pe care și-o asumase de bună' voie și a renunțat la conducerea orchestrei, dedicîndu-se în întregime carierei solistice. În turneele organizate de managerul Norman Granz cu formația intitulată „Jazzul în Filarmonică", Ella Fitzgerald a devenit o parteneră egală a muzicienilor ce-și interpretau interminabilele lor improvizații corale „scat" cu o perfecțiune uluitoare. Mai tîrziu, Ella Fitzgerald a început să înregistreze, sub conducerea lui Norman Granz, discuri pe care le dedica maeștrilor muzicii ușoare americane : Gershwin, Berlin, Porter și altora. Interpretarea specifică jazzului se combina, într-un echilibru rar întîlnit, cu un material ales ce aparținea muzicii ușoare pure, realizînd o modalitate interpretativă tipică și un echilibru care au rămas valabile și astăzi pentru această mare artistă. Concertele sale, ca și cele ale lui Louis Armstrong, oferă o distincție deosebită și o experiență unică, acceptate de un public cu cele mai diferite gusturi și aparținînd diverselor generații. Este un jazz care a rămas jazz într-adevăr, dar care și-a depășit cadrul bine delimitat, datorită unor personalități ce se nasc rareori în decursul unui secol, dar al căror periplu existențial lasă urme adînci în conștiința contemporanilor.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CHARLIE BIRD PARKER. Ca și William Count Basie, și *Charlie Bird Parker* (29.VIII.1920—12.III. 1955) a crescut în același Kansas City, dar cu 15 ani mai tîrziu. Numai că jazzul și lumea se schimbaseră între timp și Charlie Bird Parker a simțit această transformare într-un mod aproape dramatic. Pentru un tînăr muzician, situația nu era de fel ușoară. Mai ales dacă tînărul muzician vrea să meargă pe drumul său propriu. I se pot întîmpla tot felul de lucruri neplăcute. De pildă, odată cînd s-a alăturat unor „jam session" din Kansas City, toboșarul de swing *Jo Jones* a aruncat cu un taler în mijlocul sălii, fiind scandalizat de inovațiile lui Parker. Și atunci el s-a îndreptat spre marile orchestre care își petreceau majoritatea timpului în turnee, dar nici acestea n-au reprezentat un mediu adecvat pentru eforturile creatoare ale lui Charlie Bird Parker. Abia cluburile de jazz newyorkeze au început să asculte cu atenție soloul său de altsaxofon, interpretat într-un tempo incredibil, ce execută salturi amețitoare peste intervale schițate în treacăt, adevărate acrobații stilistice, pornind de la o structură nouă mai dificilă, din punctul de vedere al armoniei. O interpretare care, în final, devenea statuară!

Charlie Bird Parker este o presonalitate la fel de semnificativă pentru jazzul modern, așa cum este Louis Armstrong pentru jazzul tradițional. Însă în acea perioadă, jazzul era concentrat asupra problemelor sale existențiale, neavînd nici o legătură cu muzica ușoară care-l asalta din toate părțile. Din această cauză, Charlie Bird Parker nu a putut depăși cadrul jazzului. Și de aici o suită de impasuri insurmontabile. Este cunoscută soarta unui

muzician care, pur și simplu, clocotește de idei revoluționare înțelese numai de puțini ascultători ce nu pot constitui, în nici un caz, o centură de siguranță pentru el, cu atît mai mult, cu cît întîlnește de obicei numeroase obstacole primejdioase. În cazul lui Parker, acestea au fost determinate de el însuși. Legenda l-a învăluit pe Charlie Bird Parker cu un nimb de glorie ca pe un muzician genial care a eșuat tragic devenind victima conflictului ireconciliabil dintre talent și un mediu de corupție la tentațiile căruia nu a putut să reziste și a cedat. Charlie Bird Parker face parte din galeria personalităților care au servit ca izvor de inspirație mai bine de un deceniu pentru stelele rock-ului, cum au fost Jimi Hendrix sau Janis Joplin.

Scanned with OKEN Scanner

JOHN COLTRANE. Charlie Bird Parker a ieşit învins din lupta cu lumea ostilă din jurul său, corabia sa s-a sfărîmat, prinsă în vîrtejul alcoolismului şi al drogurilor. La fel şi *John Coltrane* (23.IX.1926—17.VII.1967) a căzut pradă drogurilor în aceeaşi perioadă ca şi Parker, dar el a reuşit să scape de acest viciu şi a devenit un creator disciplinat care printr-un travaliu necontenit şi-a creat expresia sa artistică fără compromisuri, pe care nu şi-a schimbat-o nici atunci cînd a atins succesul la public şi la critică şi cînd jazzul devenise pentru el din ce în ce mai mult un element de gîndire şi de concepţie despre lume, raţiunea sa de a fi, legitimarea existenţei sale în planul social artistic. Tocmai prin aceste trăsături luminoase ale concepţiei sale despre lume, John Coltrane i-a influenţat, atît pe muzicienii de jazz, cît şi pe mulţi cîntăreţi de rock, ale căror concepţii muzicale s-au dezvoltat la sfîrşitul anilor '60 într-o atmosferă asemănătoare, sub impulsul aceloraşi forţe regeneratoare ale dialecticii sociale care şi-au spus cuvîntul.

John Coltrane şi-a petrecut anii de ucenicie în orchestrele conduse de *Dizzy, Gillespie, Johnny Hodges* sau de *Earl Bostic,* iar în anii 1955—1960 făcea parte din cvintetul lui *Miles Davis* şi se afirmase ca unul dintre soliştii remarcabili ai epocii sale. Din tenorsaxofonul său ieşeau adevărate „pînze de sunete", intensificînd astfel tehnica lui Parker, a pasajelor dense în care impresia generală este mai importantă decît sunetele individuale care o alcătuiesc. În anul 1961, John Coltrane şi-a format un cvartet propriu în cadrul căruia stilul şi mo-

dul său de interpretare, deşi au rămas aceleaşi, s-au îmbogăţit cu elemente noi, începînd să se intereseze tot mai mult de muzica africană şi indiană şi de la improvizaţia „modală" a trecut la stilul de interpretare al free jazzului. Discurile *Love Supreme* („Iubire supremă") şi *Ascension* („Venire"), din 1964 şi 1965, au însemnat apogeul unui sistem pe care John Coltrane l-a creat cu mult efort. Muzica sa nu este simplă şi presupune din partea ascultătorului anumite cunoştinţe, fără de care fondul ei de valori ar rămîne dincolo de magma sonoră care o învăluie ocrotitoare. Această muzică se caracterizează printr-o mare personalitate, şi mai ales printr-o trăire plenitudinară profundă, ea putînd să depăşească graniţele jazzului care, în acea perioadă, îşi găsise în rock un partener atent şi onorabil.

MILES DAVIS. (25.V.1926—). Cea mai mare parte a marilor muzicieni de jazz au împins evoluţia acestui gen muzical cu o treaptă mai sus, într-un anumit moment, şi atunci şi-au creat un stil personal care-i exprima în toată complexitatea înzestrării lor şi căruia îi vor rămîne credincioşi tot restul vieţii. Dar Miles Davis şi-a permis să încalce această regulă şi nu a făcut rău. El şi-a început cariera muzicală alături de Charlie Bird Parker, în epoca *bop*-ului, şi a avut un rol hotărîtor şi în afirmarea *cool*-ului. La începutul anilor '60, Miles Davis a constituit, împreună cu cvintetul său, idealul noului „curent principal" al jazzului modern care era reprezentat de amestecul echilibrat al tuturor stilurilor de pînă atunci, transformate de marii exponenţi ai improvizaţiei. Albumul dublu al lui Miles Davis, apărut la începutul anilor '70, *Bitches Brow*, a arătat viitoarea formă a jazzului electric al anilor '70; cu unele elmente ale ritmicii de jazz şi rock şi cu ecouri a numeroase instrumente electronice, o muzică absolut nouă care în primul rînd lucra cu ritmul, timbrul şi sunetul şi în care linia lirică a solo-ului de jazz acustic avea de suferit, fiind lăsată pentru un timp de o parte. O asemenea muzică putea fi interpretată de Miles Davis şi pe stadioane gigant care pînă atunci se umpleau numai la concertele formaţiilor rock. Miles Davis îşi alegea colaboratorii dintre muzicienii tineri care aveau anumite calităţi, negri sau albi, americani sau englezi, şi reuşea să-i încurajeze, oferindu-le un spaţiu liber unde puteau să-şi dezvolte ideile, ca şi un sentiment de siguranţă ce izvora fără îndoială din relaţia cu o personalitate muzicală recunoscută de toţi. Majoritatea celor care au lucrat sub conducerea lui Miles Davis au devenit, în anii '70, personalităţi de frunte, angajîndu-se pe drumul carierei solistice sau luînd conducerea unor ansambluri de mare autoritate artistică.

Poate că Miles Davis să nu fi atins bogăţia creatoare a lui Louis Armstrong, care în anii '20 a realizat jazzul următoarelor decade, poate n-a avut nici rafinamentul lui Duke Ellington, exuberanţa polifonică a Ellei Fitzgerald şi poate nici gravitatea dramatică a lui John Coltrane, sau ardenta desfăşurare cromatică a lui Charlie Bird Parker, dar el a acţionat ca un catalizator unic care a cris-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

talizat un limbaj muzical nou, atît de eficace, încît această performanță a sa nu a mai putut fi depășită de nimeni în istoria jazzului.

JOHN Mc LAUGHLIN (4.I. 1942—). Un nume destul de frecvent întîlnit în anii '70, atunci cînd se vorbea de sinteza tradițiilor muzicale aparținînd unor culturi și continente diferite, este cel al lui John Mc Laughin (4.I. 1942—) care s-a născut în Yorkshire în nordul Angliei. Încă de mic a învățat să cînte la chitară și s-a inspirat foarte mult din blues, chitara clasică și flamenco. A studiat cu atîta fervoare și s-a impus cu atîta stăruință, încît în anii '60, încă în plină adolescență, era considerat un instrumentist frecvent al scenelor londoneze de rock și jazz. În anul 1968 a plecat la New York, unde a și debutat pe

discurile bateristului *Tony Williams*. Discul l-a făcut cunoscut printre muzicienii epocii, și Miles Davis l-a invitat să înregistreze alături de el discurile L. P. În A *Silent Way* („Într-un mod tacit") și *Bitches Brew*. În aceeași perioadă, John Mc Laughlin a început să se intereseze de filosofia și muzica indiană, a renunțat la fumat, la alcool și la carne, luîndu-și numele indian de *Mahavishnu*, nume sub care și-a format și un grup muzical. Muzica acestui grup conținea tot ce vrei, de la improvizația jazzului, ritmuri de rock, sunete de instrumente electronice și pînă la elemnte specifice misticii orientale. Era un eșafodaj de sunete în care nu mai avea nici o importanță dacă muzica respectivă aparținea jazzului, rock-ului, stilului european sau oricărui alt stil, o muzică sui generis, cum nu se mai auzise încă, dar care o dată ascultată, nu mai putea fi uitată. Orchestra lui Mahavishnu a obținut un mare succes și un public mult mai larg decît înregistrările lui Miles Davis, impunîndu-și autoritatea așa cum, poate, creatorul ei nici nu visase.

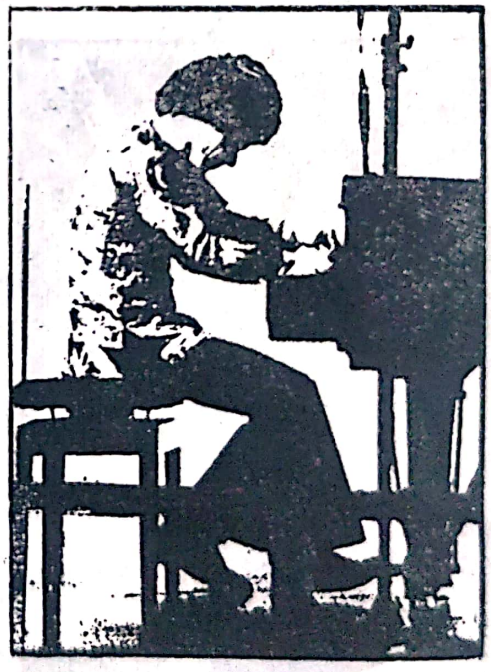
Către mijlocul anilor '70, John Mc Laughlin a introdus în stilul său și anumite elemente ale muzicii clasice europene, înregistrînd discuri cu orchestre de coarde sau cu orchestra filarmonică londoneză. După mai multe schimbări în componența grupului, în anul 1976 acesta s-a destrămat definitiv. Între timp, John Mc Laughlin s-a împrietenit cu cîțiva muzicieni indieni și cu trei dintre aceștia a format cvartetul *Shakti*, un alt pas spre acțiunea începută mai înainte, de combinare a unor culturi diferite. În acest cvartet au dispărut în întregime sunetele electronice, fiind prezentă numai o muzică acustică pură cu o ritmică indiană și cu improvizații

Scanned with OKEN Scanner

executate la vioară sau chitară, instrumente care nu pot fi alăturate teritorial nici unei culturi muzicale, în afara culturii electrice globale de la sfîrșitul anilor '70 ai secolului nostru. Dar în anul 1978, John Mc Laughlin s-a reîntors la sunetul electronic dens și probabil că transformările muzicii sale nu au luat încă sfîrșit, încît în anii viitori ne vor apare noi ipostaze stilistice și noi modalități interpretative.

KEITH JARRETT. Încercările lui John Mc Laughlin de a se combina cu muzica clasică europeană nu au prea fost încununate de succes. În acest sens, *Keith Jarrett* (8.V.1945—) a avut mai mult noroc, măcar în acele bucăți în care s-a bazat pe simțul său de jazzman improvizator, adică în solo-urile sale de pian, fără nici un acompaniament.

Keith Jarrett s-a bazat pe o tradiție de jazz solidă. El a cîntat cu muziceni extrem de explozivi ca *Roland Kirk,* sau *Art Blakey.* În cvartetul saxofonistului *Charles Lloyd* a găsit, în anii 1966—1968, una dintre primele formații care au reușit cu destul succes să combine jazzul modern cu expresia free jazzului sau a rock-ului. Solo-urile sale de jazz prevesteau încă de pe atunci ce avea să urmeze. Dar acest lucru a fost demonstrat și mai bine în anii '70. Albumul triplu de concerte pentru pian, interpretate solo, la Brem și Lausanne (1974), de Keith Jarrett, au devenit cele mai solicitate discuri și, în același timp, discurile de jazz ale anului. Ele cuprindeau ecouri ale muzicii lui Schumann, Chopin, Debussy sau Scriabin care, mai devreme sau mai tîrziu, s-au transformat în suprafețe largi ce au scos și mai mult în relief faptul că aceasta este muzica unui stil original. O asemenea muzică putea să împrumute și să se inspire de unde vrea, dar niciodată nu va înceta să fie un stil personal și distinct, diferit de sursele sale de inspirație. Din cînd în cînd, Keith Jarrett a balansat pe muchea ascuțită și periculoasă dintre frumusețea absolută și kitch-ul absolut, însă numai rareori s-a dezechilibrat și a căzut în partea incorectă. Și cu toate acestea, el a făcut tot ceea ce i-a trecut prin minte. A înregistrat, de pildă, un album dublu la o orgă germană veche stil baroc de prin secolul al XVIII-lea, și printr-un registru larg a obținut combinații de tonuri înalte, asemănătoare cu cele ale muzicii electronice. Sau, altădată, alternează pianul cu sopran-



saxofonul și cu flautul și împreună cu alți parteneri creează o suită improvizată de cca 50 de minute, o suită surprinzătoare care

Scanned with OKEN Scanner

nu conține nici o urmă de șlefuire romantică, clocotind de expresia maximă a free jazzului și de improvizația terestră a jazzului.

Muzica lui Keith Jarrett are ceva comun cu cea a lui John Mc Laughlin și anume faptul că și ea poate fi cu greu introdusă într-o anumită categorie, însă poate fi ascultată de oricine este dispus să se lase vrăjit de măiestria muzicii din epoca noastră care ar putea să-i pună în mînă cheile paradisului.

TABELUL SUCCESULUI IV

Clasamentele de jazz au tradiția cea mai veche, în primul rînd pentru că jazzul s-a detașat cel dintîi din complexul muzicii ușoare, remarcîndu-se ca o muzică exuberantă, care merită o atenție deosebită. Din acest motiv, discurile de jazz sînt clasificate arareori după succesul vînzării lor. Revista „Billboard" are o rubrică specială pentru categoria discurilor cu cea mai mare vînzare, dar de aceasta se ocupă numai oamenii de afaceri. Pentru performanțele deosebite care s-au înregistrat în decursul unui an, muzicienilor de jazz le sînt acordate premiile „Grammies", dar ascultătorii și muzicienii înșiși sînt mult mai interesați de anchetele revistelor specializate de jazz, indiferent dacă acestea sînt efectuate în rîndul criticilor sau al cititorilor. În lume se bucură de cea mai mare prețuire ancheta cititorilor și a criticilor, organizată încă din anii '30 de revista „Down Beat". Anchetele de jazz sînt temeinice și foarte serioase, deoarece ele țin cont de toate instrumentele folosite în muzica de jazz. Dar pentru scopul nostru am ales numai datele despre cel mai bun baterist, cel mai bun big-band, grupul anului și discul L. P. al anului, după cum rezultă din ancheta cititorilor. Dar ancheta cititorilor publicată de revista „Down Beat" se referă în primul rînd la muzicienii americani. Numai rareori pătrunde în locurile ei de frunte și cîte un muzician european. De aceea, a fost necesară o completare cu rezultatele anchetei din revista „Jazz Forum", care a fost în anii '70 organul Federației de jazz din Europa, devenită mai tîrziu Federația de jazz internațională, care urmărea într-o rubrică specială performanțele muzicienilor și ale grupurilor europene. În comparație cu „Down Beat", revista „Jazz Forum" surprinde opinia unui grup mult mai restrîns de cititori. Deoarece ea apare la Varșovia, în anchetele ei predomină referințele muzicienilor polonezi care, din punct de vedere obiectiv, sînt într-adevăr cei mai bine înzestrați din Europa. În anii 1975/76, ancheta „Jazz Forum"-ului a avut loc numai o dată, deci periodicitatea sa diferă de cea din „Down Beat" („Nota accentuată").

Scanned with OKEN Scanner

Despre superioritatea anchetelor de jazz vorbește și faptul că în nici un alt stil al muzicii ușoare nu apar clasamente sau anchete care să exprime un punct de vedere european asupra muzicii respective, fapt care constituie o dovadă indubitabilă a ponderii pe care o are acest stil muzical născut din năzuința firească a omului de a face din opera de creație o viață și din viață o operă de creație.

Anul	Muzicianul anului	Big-Bandul anului	Grupul anului	Discul L. P. al anului
Down Beat 1971	Miles Davis	Duke Ellington	Miles Davis	Weather Report
Jazz Forum 1971	John Surman	Kenny Klarke Francy Boland	The Trio	The Trio
Down Beat 1972	Ornette Coleman	Thad Jones/ Mel Lewis	Weather Report	Inner Mounting Flame Mahavishnu Orchestra
Jazz Forum 1972	Michal Urbaniak	Kenny Clarke Francy Boland	Phil Woods & European Rhytm Machine	Terje Rypdal
Down Beat 1973	Chick Corea	Thad Jones/ Mel Lewis	Weather Report	Birds Of Fire Mahavishnu Orchestra
Jazz Forum 1973/74	Michal Urbaniak	Peter Herbolzheimer Rhytm Combination & Brass	Michal Urbaniak Constellation	Newborn Light Ursula Dudziak & Adam Makowicz
Down Beat 1974	Herbie Hancock	Thad Jones/ Mel Lewis	Weather Report	Mysterious Traveller Weather Report
Jazz Forum 1974/75	Michal Urbaniak	Peter Herbolzheimer Rhytm Combination & Brass	Jan Garbarek & Bobo Stenson Quartet	Witchi-Tai-To Barbarek & Stenson
Down Beat 1975	Mc Coy Tyner	Thad Jones/ Mel Lewis	Weather Report	Talle Spinnin Weather Report
Jazz Forum 1975/76	Jan Garbarek	Peter Herbolzheimer Rhytm Combination & Brass	Jan Garbarek & Bobo Stenson Quartet	Belonging Jan Garbarek& Keith Jarrett
Down Beat 1977	Mc Coy Tyner	Thad Jones/ Mel Lewis	Weather Report	Heavy Weather
Jazz Forum 1977	Jan Garbarek	Peter Herbolzheimer Rhytm Combination & Brass	Jan Garbarek & Bobo Stenson Quartet	Dansere Jan Garbarek & Bobo Stenson
Down Beat 1978	Dexter Gordon	Toshiko Akiyoshi/ Lee Tabackin	Weather Report	Rose Wood Woody Shaw
Jazz Forum 1978	Albert Mangelsdorf	Peter Herbolzheimer Rhytm Combination & Brass	Jean Garbarek	Tromboneliness Albert Mangelsdorf

Scanned with OKEN Scanner

O NOUĂ CUŞCĂ PENTRU TOATE CORCITURILE

DA DO RON RON RON !
DA DO RON RON !
DA DO RON RON RON !
DA DO RON RON !

(Phil Spector, Jeff Bary & Eillie Greenwich,
DO DO RON RON)

Scanned with OKEN Scanner

SFÎRȘITUL DE SECOL CARE NU A LUAT ÎNCĂ SFÎRȘIT

În acest moment a început de fapt totul pentru cei mai mulți dintre ascultători. Dar timpul trece prea repede, și cea mai mare parte dintre cei care trăiesc astăzi nu erau încă pe lume în perioada fulgerătoarei apariții a lui *Elvis Presley*, totuși, tinerii de astăzi se interesează foarte mult de acei interpreți care, în mod poetic, ar putea fi numiți vlăstarele soarelui, adică urmașii lui Elvis. Și în capitolele precedente, cititorii au aflat multe lucruri care au legătură cu rock-ul, dar de-abia acum vom dedica acestui stil muzical atenția cuvenită, deoarece muzica ușoară se află de peste un sfert de secol sub semnul emblematic al rock-ului. Numai faptul că acest gen de muzică a rezistat atîta timp reprezintă, într-un anumit sens, un record mondial. Cîntecele din perioada anilor de jazz sau de swing se află mereu alături de noi, merg acolo unde mergem și noi, ne privesc în ochi și ne ascultă confidențele, sau ne fac și ele confidențe, dar iată că după 15—20 de ani — de la apariția lor — a început să se profileze la orizont o epocă nouă care caută să le detroneze și să le înlocuiască.

Încă de la debutul anilor '70, criticii muzicali au început să prevadă o cotitură importantă, care însă nu s-a produs pînă acum. Stă totul pe loc și nu se reliefează nici alte schimbări a căror semnificație ar putea fi comparată cu cele care au însoțit revoluția rock-ului, ca de pildă înlocuirea discurilor standard cu 78 de turații cu discurile L.P. și single, apariția magnetofonului și casetofonului, ca și întreaga transformare a industriei muzicale și a showbusiness-ului. „Scena" creată de rock și modelată după chipul său se află și ea mereu alături de noi și, deocamdată, nu manifestă nici o tendință de îmbătrînire sau de încărunțire.

În capitolul de față veți întîlni și unele lucruri despre care ați mai citit și în paginile precedente, deoarece sub influența rock-ului s-a schimbat muzica country, folk-ul, jazzul, șansonul și muzic-hall-ul.

După epoca de apogeu a swing-ului, în care toată muzica ușoară a preluat cîte ceva din caracteristicile sale, un critic a ajuns la următoarea constatare : „De fapt, muzica lumii întregi se transformă treptat în jazz!". Desigur, această afirmație este cam exagerată. La fel ar suna astăzi afirmația că muzica ușoară contemporană se preface în rock. Asemenea afirmații nu au nici un temei real. Dar cu temei realist este afirmația că jazzul și alte corcituri se întîlnesc treptat în cușca inițial construită de rock, sau că în mîrîitul și scîncetul lor răsună anumite lucruri pe care abia le-a învățat de la rock, fratele lor mai mic.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru muzica ușoară, rock-ul reprezintă și în continuare prezentul, actualitatea fiind tocmai caracteristica principală a acestui gen muzical. De aceea vom acorda rock-ului o atenție mai mare și un spațiu mai larg, pentru a-i putea cuprinde toate ipostazele prin care a trecut.

LEGENDA DESPRE UNCHIUL CEL MĂRINIMOS

Din toate ramificațiile muzicale menționate în această carte, lumea rock-ului se aseamănă cel mai mult cu legendarul haos babilonian. În cursul istoriei sale, rock-ul a asimilat o mulțime de influențe, și acumulînd un potențial energetic extraordinar a inundat întreaga planetă, devenind un limbaj muzical universal, dar fiecare loc unde a cantonat, pentru un timp, l-a afectat într-un anumit fel, însă și asupra locului respectiv s-a manifestat puterea radioactivă a rock-ului. Mai trebuie amintit și faptul că în cadrul rock-ului au luat ființă numeroase dialecte ale limbajului său universal, și ori de cîte ori domnii comentatori ai presei cotidiene încearcă să-l prindă într-o anumită montură tipologică întîmpină mari dificultăți. În schimb, au uitat să stabilească o anumită identitate pentru tot acest ansamblu de ramificații. La un moment dat i s-a spus *bigbeat,* iar francezii i-au inventat o denumire originală spunîndu-i *ye-ye* după unele silabe din textul unui cîntec de Beatles. În America se păstrează cu îndîrjire termenul de rock-and-roll, iar în Anglia de formații pop sau formații beat. Dar sub toate aceste denumiri se vorbea mereu despre același lucru. În următorii 15 ani s-a statornicit în întreaga lume termenul de *rock,* în Statele Unite fiind prescurtată astfel denumirea de rock-and-roll, în timp ce în Europa, sub termenul de rock se înțelegea un nou gen muzical. Dar să nu complicăm degeaba lucrurile, în realitate era vorba de o descoperire treptată a muzicii al cărei arbore genealogic începuse să se constituie ca atare pe la începutul anilor '50.

Nașterea unei ere noi este legată de obicei de cîte o legendă, iar legenda, la rîndul ei, este legată de o întîmplare mai mult sau mai puțin verosimilă. Astfel, la începutul rock-and-roll-ului, s-a aflat cîntărețul și chitaristul *Bill Haley.* El s-a născut în anul 1925, în apropiere de Detroit, și încă de la vîrsta de 16 ani a început să cînte în diferite grupuri country, iar către sfîrșitul anilor '40 și-a alcătuit o formație muzicală, încercîndu-și norocul cu melodii din repertoriul negrilor. Lucrurile au mers cum au mers, și primul succes mai deosebit l-a obținut de-abia în 1954, cu o versiune mai șlefuită a cîntecului *Shake, Rattle and Roll* („Să te ajuți, să te stăpînești, să te rostogolești"). Această

melodie fusese compusă de interpretul blues-ului țipat *Joe Turner*. Înregistrarea acestui cîntec a intrat în clasamentele din Anglia și America, și în felul acesta numele lui *Bill Haley* a pătruns și în rîndurile publicului alb. Firma discografică a profitat imediat de faptul că publicul se interesa de Bill Haley și a înregistrat un alt cîntec al său care însă nu s-a mai bucurat de același succes, cu toate că era vorba de renumitul *Rock around the Clock* („Rock în jurul ceasului") care a dat startul erei rock-and-roll-ului. Cu un an mai tîrziu, Bill Haley a pătruns și în cinematografie, prin scena introductivă a filmului *Blackboard jungle* („Jungla din fața tablei").

Desfășurarea rapidă a succesului lui Bill Haley ar putea fi explicată și prin coincidența de împrejurări prielnice, timpul potrivit, stilul potrivit, ocazia potrivită și starea de spirit favorabilă a publicului. Cel care s-a mirat cel mai mult de acest succes a fost chiar Bill Haley.

— Eu nu sînt decît un simplu băiat de la țară, un băiat neajutorat, a încercat el să dea o explicație cînd a aflat că în timp ce rula filmul *Blackboard Jungle* spectatorii au demontat scaunele din locul lor ca să facă un spațiu liber pentru dans, stimulați de muzica filmului. Se mai povestește că un grup de sociologi au venit să vizioneze acest film și a doua oară, numai ca să urmărească reacțiile spontane ale publicului. Și, bineînțeles, că în presă ei au ironizat acest spectacol căruia nu-i puteau găsi o explicație științifică, sociologică. Așa că reputația proastă a publicului de atunci, pasionat de rock, este în parte consecința comentariilor de presă care explicau fenomenul prin faptul că publicul nu avea cultura necesară pentru a putea distinge realitatea artei adevărate de cea a impostură artistice, cum era socotită exuberanța explosivă a rock-ului. Dar fenomenul petrecut în America nu a avut caracter de generalitate. În Marea Britanie, filmul *Blackboard Jungle* a trecut prin trei sute de cinematografe, fără să fi înregistrat nici un fel de dificultate. Numai atunci cînd a apărut în presă știrea despre beția rock-and-roll-ului din Statele Unite, după un spectacol de film din Londra, bineînțeles cu filmul în care cînta Bill Haley, tinerii londonezi entuziasmați de muzica filmului au început să danseze pe podul *Tower Bridge* („Podul de lîngă turn"), întrerupînd pentru un timp circulația. Se mai povestește că un tînăr care dansa mai înflăcărat a lovit din întîmplare cu piciorul un polițist care venise să facă ordine, și pentru această faptă ofensatoare a fost amendat cu o liră. Presa londoneză a relatat acest episod hazliu cu lux de amănunte și mult mai dramatic.

Evident, nu era pentru prima dată cînd o nouă modă muzicală și artistică, în general, a provocat panică în rîndurile paznicilor moralei mic-burgheze. Dar de la ulttima schimbare a stilurilor muzicale, lumea a devenit mai receptivă la inovații, iar rock-and-roll-ul, datorită caracterului său comunicativ și sugestiv, a devenit la fel de popular în Europa ca și în ținuturile sale de baștină, reușind chiar să sucească pînă și capul multor oameni de stat. Dar, de fapt, nici acest lucru nu se întîmpla pentru prima oară. Așa a fost și cu jazzul, care s-a bucurat nu numai de partizani fanatici, ci și de adversari la fel de fanatici. Adolf Hitler, de pildă, a fost categoric împotriva jazzului pe care l-a

Scanned with OKEN Scanner

caracterizat ca pe o muzică inferioară ce putea să altereze rasa ariană, menită unor idealuri ce nu aveau nimic comun cu omul adevărat care nu trecuse prin retortele unei ideologii inumane.

Lui Bill Haley îi revine meritul de deschizător de drumuri al rock-ului. Fără să delibereze prea mult, el a testat publicul dacă era pregătit pentru o nouă schimbare. Și am văzut care a fost rezultatul. Specialiștii au fost însă de părere că rock-ul adevărat este totuși mai vital și mai plin de sevă, indiferent dacă provine de la muzicienii albi — *Jerry Lee Lewis, Buddy Holly* sau *Elvis Presley* — sau de la cei negri — *Little Richard*, sau *Fats Domino*. Acestora, Bill Haley, prin muzica și mai ales prin statura sa, le amintea mai degrabă de un unchi mărinimos care a apărut în cușca rock-ului adus de vîntul întîmplării și unde a rămas, spărgînd țarcurile și luînd în stăpînire o latifundie cu ținuturi virgine care așteaptă să fie valorificate.

TOTUL ESTE ÎNTOTDEAUNA PUȚIN ALTFEL

Muzicienii de culoare au atras atenția că de fapt în întreg rock-and-roll-ul nu este nici o noutate, deoarece ei au cîntat asta cu mulți ani în urmă, numai că pe atunci albii nu erau interesați de o asemenea muzică. Ei, albii, pe atunci își ovaționau idolii generației trecute, adică marile orchestre și cîntăreții de balade, cu toate că după război inima lor obosise.

— Dacă un tînăr obișnuit dorea să se distreze — scria un muzician englez — el trebuia să pătrundă într-o sală de dans din cartierul negrilor, dar aceasta trebuia să se întîmple prin anii '30. Afirmația muzicianului englez nu era lipsită de temei, deoarece numai în sălile de dans din cartierul negrilor muzica nouă se desfășura în toată libertatea, prin cele două ipostaze ale sale : rhytm-and-blues și rock-and-roll. Aici va trebui să menționăm că în ceea ce privește intensitatea sunetelor și densitatea sonoră, rhytm-and-blues-ul negrilor nu era cu nimic mai prejos față de rock-and-roll-ul de mai tîrziu. El se cînta peste tot unde trăia populația de culoare, era muzica periferiilor, a cluburilor, a societăților discografice mici și a stațiilor de radio locale. Cele mai autentice înregistrări ale negrilor erau realizate la Memphis, în statul Tennessee. Ca trăsături caracteristice ale acestor înregistrări erau sunetul amplificat și deformat al muzicuței, chitara electrică asurzitoare, cu un sunet chinuitor, și o tobă care lansa rafale de bubuituri ca de tunete prevestitoare de furtună, încît, fără să vrei, căutai cu ochii pe fereastră ca să vezi cerul despicat de fulgere. Unul dintre muzicienii locali a denumit cu mîndrie acest stil *Gorilla music*.

Scanned with OKEN Scanner

Rhytm-and-blues-ul avea pe atunci, pentru albi, o aură de exotism și de ceva interzis, printre altele și pentru faptul că întorsese toate valorile muzicii albilor cu capul în jos. Lucrul acesta se datora, pe de o parte, originalității creatoare a autorilor care nu țineau seama de nici o estetică, în afară de cea a propriei lor conștiințe, iar pe de altă parte, faptului că rhytm-and-blues-ul avea un program bine pus la punct. De altfel, este cunoscut faptul că negrii din America își cultivă și în zilele noastre un stil al lor propriu, ale cărui nuanțe, de o rară subtilitate, nu vor fi niciodată stăpînite de albi, oricît aceștia s-ar strădui să le descifreze forța misterioară care le face atît de penetrante. Din totdeauna, în această muzică, rolul principal îl deține un ritm obscur și grav, și uneori agresiv, expresie a interpretului, în care, intonația și rostirea textului urmăresc linia ritmică pas cu pas, cu convingerea că numai în felul acesta se poate obține nuanța cea mai bogată în expresivitate. Toate acestea au însemnat simplificarea și accentuarea melodiei care, deseori, se bazează pe o succesiune de cîteva tonuri ușor de memorat. Lucrul acesta este cunoscut în lumea întreagă sub denumirea de „riff", adică laitmotiv, frază muzicală ce revine în mod frecvent într-o muzică de jazz. *Le Roi Jones*, poetul și principalul reprezentant al culturii negrilor, scria despre această modalitate stilistică următoarele : „*Riff*-ul a fost esența principală. Saxofonistul repetă laitmotivul de mai multe ori decît este necesar și asta pînă cînd, atît el cît și publicul nu se epuizează din punct de vedere emoțional. Probabil că acesta este modul cel mai intensiv cu putință prin care poți să dai din tine absolut totul și să scoți din instrumente un sunet cît mai puțin muzical și cît mai puțin... vestic." Adică să nu aibă nimic comun cu muzica de pe „West Coast".

Și încă ceva. Chiar dacă această muzică era interpretată și ascultată în exclusivitate de negri, cu timpul au început să apară și unele excepții. Printre cei dintîi care au escaladat această exclusivitate se numără și discjokey-ul din Cleveland, *Alan Freed*. Se spune că Alan Freed a avut într-o zi următoarea convorbire telefonică :

— Alo, tu ești Freed ?

— Da, eu sînt. Ce este ?

— Îți telefonez din cel mai mare magazin local de discuri și asist la un eveniment care te interesează și pe tine.

— Ce eveniment ?

— Discurile cu înregsitrările rasiale au stîrnit interesul multor cumpărători. Pur și simplu se smulg din mîna vînzătoarelor. Și m-am gîndit să-ți telefonez ca să faci și tu ceva.

Și Alan Freed a făcut. A introdus imediat aceste discuri în programul său *Moondog's Rock-and-Roll Party*. *Moondog* („Cîinele din lună") era porecla lui Alan Freed, iar rock-and-roll-ul, un termen născocit de el pentru a se deosebi de denumirea de rhytm-and-blues care circula atunci, întrucît această denumire prezenta pentru publicul alb o nuanță de neîncredere, aparținînd muzicii negrilor. Noua denumire de rock-and-roll era compusă din două vorbe care se puteau găsi în majoritatea textelor de blues. Ele exprimă o formă de mișcare lăudată

de cîntăreți și pe care o recomandă și partenerei sale : legănare, învîrtire, alunecare, rostogolire. Și așa mai departe ! Dar textele de blues sună mult mai bine, au mai mult farmec și devin mult mai expresive, la nivelul imaginației și în atmosfera incendiară a muzicii, decît într-o traducere textuală care, oricît ar fi de perfectă, este departe de a da cuvintelor întreaga lor aură cu care te fascinează originalul interpretat de creatorii săi primordiali.

REVOLUȚIA NR. 1

Deci, așa a luat ființă rock-and-roll-ul ! Legalizarea sa deplină a fost însă diferită, fiind indicată în mod sigur de clasamentele discurilor cu cea mai mare vînzare. În anul 1955 au învins înregistrările lui *Ray Charles, Tats Domino, Bo Didley, Chuck Berry*, cele ale formației vocale *Platters* și, bineînțeles, cele ale lui *Bill Ilaley*.

Nașterea rock-and-roll-ului a însemnat, printre altele, și intrarea în legalitate a muzicienilor negri. Pînă atunci, pătrundeau în topuri numai copiile compozițiilor personale ale albilor, acum însă publicul a început să se intereseze și de lucrările originale. Explozia rock-and-roll-ului a marcat, printre altele, și o nouă reacție asupra muzicii ușoare din anii precedenți și, totodată, o revoltă împotriva tradițiilor generației anterioare. Sociologul britanic Carl Belz, referindu-se la funcția socială pe care a deținut-o rock-and-roll-ul de-a lungul anilor, încă de la apariția sa în lumea contemporană, spunea următoarele : „Rock-and-roll-ul a fost o artă protestatară încă de la începuturile sale. În decursul primei decade a existenței rock-and-roll-ului, protestul nu a fost exprimat deschis, nu se comentau nedreptățile sociale, ravagiile provocate de război, ordinea socială șubredă, generația veche și valorile sale. Exprimarea prin cuvinte a acestor sentimente a venit mai tîrziu, atunci cînd interpreții și ascultătorii au încetat să mai privească lucrurile în mod simplist și cînd au simțit o accentuare a stării de inutilitate cu mult mai mare decît în anii '50. Importanța rock-ului a stat, și la începuturile sale, în forma sa de protest, un protest împotriva muzicii și împotriva valorilor vechii generații care erau exprimate prin artificialitate și kitch.“ Această explicație poate caracterizează mai bine valul rock-and-roll-ului decît definirea general răspîndită, bazată pe sinteza a două genuri separate pînă atunci și anume a rhytm-and-blues-ului și a country-and-western-ului. Dar cum arătau de fapt primele cîntece ale rock-and-roll-ului ? Pentru a da un răspuns la această întrebare trebuie să ținem seama de faptul că în componența formațiilor rock apăreau

Scanned with OKEN Scanner

aceleași instrumente ca și în formațiile de rhytm-and-blues și anume : chitara electrică, saxofonul, eventual pianul, iar modul de a cînta la aceste instrumente provenea, în bună măsură, din stilul negrilor. Dar nici suprafața celui de al doilea izvor de inspirație a rock-ului, country-and-weastern nu a rămas la începutul anilor '50 într-o liniște totală. La fel ca și în blues, muzicienii au început să descopere în country potențialul muzicii de dans *boogie*, stil care a transformat pianul într-un instrument deosebit de ritmic. Pentru interpreții country n-a fost de loc prea dificil să-și însușească și alte elemente ale muzicii negrilor. Această realitate este confirmată și de biografia lui Elvis Presley și a altor personaje ale rock-ului timpuriu care au pornit de la country, ca de pildă *Jerry Lee Lewis* sau *Carl Perkins*.

ELVIS PRESLEY. (28.I.1935—16.VIII.1977). Iată cum își amintește de anii copilăriei sale : „Mă obișnuisem să cînt la chitară după gramofon sau radio și în felul acesta am învățat acordurile. Îmi plăcea foarte mult blues-ul, dar nu orice fel, ci blues-ul adevărat al Sudului, cel din Mississippi, în special în interpretarea lui *Big Bill Broonzy* și a lui *Big Boy Crudup*. Pe amîndoi îi ascultam cu foarte mare plăcere, cu toate că acasă eram mustrat că ascultam asemenea lucruri. «Este o muzică păcătoasă», spuneau oamenii din orașul Memphis. Pe mine însă nu mă afectau de loc asemenea afirmații pe care nici nu le luam în seamă."

Elvis Presley se trăgea dintr-o familie tipică Sudului, în care morala aristocratică se combina în mod deschis cu felul de a fi al oamenilor de rînd care adoptă o relație simplă și naturală față de viață. Într-un asemenea climat de familie s-a format Elvis Presley care nu s-a îndepărtat în nici un moment al vieții sale de codul moral învățat în anii copilăriei. Tot în anii copilăriei a învățat și cîteva din principiile elementare ale muzicii, cîntînd împreună cu părinții săi la biserică, unde era foarte prețuit pentru calitatea vocii sale de cristal. În semn de recunoaștere a talentului său muzical, la vîrsta de 11 ani primește în dar o chitară care i-a devenit repede un prieten, împreună cu care își petrecea aproape tot timpul liber. Cînd Elvis a împlinit vîrsta de 13 ani, în anul 1948, familia s-a mutat în orașul Memphis, care era încă de pe atunci (și a rămas și astăzi) unul din cele mai importante centre muzicale ale Sudului american.

Întîmplarea despre felul cum s-a dus Elvis Presley în studioul de înregistrări din Memphis, și cu ce scop, a fost relatată în capitolul „Momente istorice". Ca și în multe alte cazuri, acest episod din viața lui Elvis Presley ar putea fi explicat printr-un șir de coincidențe regizate de soartă în contextul istoric. Probabil că cea mai marcantă personalitate a noului stil trebuia să se nască tocmai în acea perioadă și exact în acele locuri. Sudul american este o regiune unde spontanetitatea și vitalitatea muzicii populare s-a păstrat multă vreme, indiferent dacă era vorba de muzica country a albilor, sau de „muzica rasială" a negrilor. În sîngele lui Elvis Presley s-au amestecat ambele

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

elemente într-o formă puțin diferită de acelea ale pionierilor rock-and-roll-ului, deoarece, spre deosebire de ei, Elvis Presley era în primul rînd un cîntăreț autentic, o adevărată stea polară de pe cerul muzicii din epoca sa.

Interpretarea lui Elvis Presley pornea în primul rînd de la muzica country a albilor, dar o asemenea expresivitate, pasiune, mobilitate interpretativă și un asemenea temperament care mistuia totul în jurul său nu se mai întîlnise pînă atunci la un cîntăreț alb. Stilul interpreților negri are o țesătură comună pe care am putea s-o denumim patosul posesiunii. Indiferent dacă în această categorie am putea cuprinde posesiunea unei suferințe, a emoțiilor sau a ritmului, această posesiune reprezintă de fapt o nevoie firească de a exprima toate sentimentele, întregul univers sufletesc prin muzică. Un asemenea patos al posesiunii se simte și în primele înregistrări ale lui Elvis Presley. Ba chiar și în concertele sale filmate și în instantaneele sale fotografice. Mișcarea și muzica lui Elvis Presley erau ca fețele egale ale aceleași medalii. Într-unul din interviurile sale, Elvis Presley spunea: „Atîta timp cît simțiți și iubiți rock-and-roll-ul, nu vă veți putea stăpîni și vă veți mișca odată cu muzica lui. Și așa se întîmplă și cu mine. Nu pot să mă împotrivesc acestei porniri irezistibile, trebuie să mă mișc, exact așa cum trebuie să respir ca să pot exista. Odată mi-am ordonat să stau nemișcat, într-o imobilitate deplină — și nu pot să spun că sînt un om lipsit de voință — dar în timp ce cîntam mi-am dat seama că acest lucru era absolut imposibil. Cîntecul nu mai era cîntec! Nimeni nu-i poate rezista rock-and-roll-ului, cît este încă viu și sîngele începe să cînte.!“ Avea dreptate? Mai mult decît sigur. Și atunci de ce se scandalizaseră părinții, de ce nu-l admiteau printre ei? Răspunsul este cît se poate de simplu. Generația de părinți se scandalizase pentru că muzica și interpretarea lui Elvis Presley deveniseră o problemă a publicului larg. Cum de se întîmplase lucrul acesta? Nici textele sau mișcările interpreților de culoare, de după cel de-al doilea război mondial, nu erau mai puțin provocatoare, ba dimpotrivă, însă în general, acestea nu erau transmise la televiziune, așa că opinia publică era scutită de asemenea spectacole, unele mai provocatoare decît altele, oferind cu generozitate cheia unor subtexte cu caracter cel puțin echivoc.

Primul cîntec pe care l-a înregistrat Elvis Presley a fost bluesul *That's All Right Mama* („Este în regulă, mama“), iar pe partea cealaltă a discului single era *Blue Moon of Kentucky* („Luna albastră din Kentucky“, un cîntec clasic de country care fusese puțin pipărat de un tempo rapid și de interpretarea ieșită din comun a cîntărețului. Într-un mod asemănător au fost combinate și celelalte înregistrări de pe singlurile realizate de Elvis Presley în studioul societății *Sun* din Memphis. Popularitatea primelor cîntece din 1954 nu a depășit însă stațiile de radio locale, dar deja în anul următor numele lui Elvis Presley începuse să apară în clasamentele muzicii country-and-western ca și în tabelele noilor talente. Din ianuarie 1956, Elvis Presley a înce-

Scanned with OKEN Scanner

put să înregistreze pentru marea societate discografică americană RCA, ceea ce a însemnat, printre altele, și o colaborare cu colectivele de compozitori considerați cei mai buni în acel moment.

În următorii ani, 1957—1958, au apărut cele mai cunoscute cîntece ale lui Elvis Presley : *Heartbreack Hotel* („Hotelul durerii copleșitoare"), *Blue Suede Shoes* („Pantofii din piele de căprioară albastră"), *Hound Dog* („Cîinele de vînătoare"), *Jailhouse Rock* („Rock-ul din închisoare") ș.a. Spre deosebire de începuturile lui Elvis Presley la societatea *Sun* din Memphis, acum, în timpul înregistrărilor, nu era lăsat nimic la întîmplare sau pe baza improvizației de moment. Și cu toate acestea, înregistrările din această perioadă fac parte dintre cele mai vii și mai dinamice documente ale interpretării muzicale elvispresleyene, un fond de inestimabilă valoare.

În anul 1958, Elvis Presley este încorporat, însă stagiul militar nu i-a afectat popularitatea, dar a marcat o anumită schimbare în stilul său interpretativ. Cînd s-a întors, după doi ani din armată, febra rock-and-roll-ului era în declin. Artistul trebuia să țină seama de lucrul acesta. În repertoriul său au început să predomine baladele lente în care interpretul își păstra modul său de inegalabilă plasticitate, dar ca gen se apropia de tinerii italieni a căror popularitate pare veșnică. Pe unul dintre ei, pe *Mario Lanza*, l-a admirat în mod cît se poate de sincer, și pe baza cîntecului acestuia, *O sole mio*, s-a ridicat și strălucitorul șlagăr al lui Elvis Presley din anul 1960 *It's Now or Never* („Este acum sau niciodată").

Cel care a vegheat necontenit ca succesul lui Elvis Presley să nu fie adumbrit de nimic, a fost o personalitate la fel de extraordinară pentru colegii săi ca și Elvis Presley penrtu cîntăreți. Acesta a fost *Tom Parker* care, în vremea copilăriei sale, a lucrat în circul unchiului său, iar cînd a împlinit vîrsta de 30 de ani, a început să execute și el numere de circ, bazîndu-se pe propriile sale puteri. Gurile rele susțineau că printre numerele sale cele mai rentabile și de efect figurau niște pui de găină care dansau pe o farfurie încinsă și niște vrăbiuțe vopsite în galben pe care le vindea drept canari. Titlul onorabil de colonel l-a obținut în detașamentele apărării civile unde Tom Parker a activat într-o vreme, în statul Tennessee. În industria muzicală a intrat cu duritatea și viclenia caracteristică pentru bussinesmanii americani. Tom Parker a organizat trecerea lui Elvis Presley de la firma *Sun* la societatea mamut RCA, a înființat editura *Presley Music*, iar ca manager a obținut puterea absolută asupra întregii cariere muzicale a lui Elvis Presley. Prin faptul că refuza categoric ofertele și invitațiile de turnee prin Europa, Tom Parker a făcut din Elvis Presley, și într-o oarecare măsură și din el însuși, o adevărată legendă. În felul acesta s-a constituit prototipul clasic al perechii interpret-manager. O pereche monolit, existența unuia legitimîndu-se prin existența celuilalt. Se povestește că odată cînd Elvis Presley fusese invitat să cînte în fața președintelui Richard Nixon, în loc să accepte această invitație fără condiții, Tom Parker i-a spus unuia dintre consilierii Casei Albe :

Scanned with OKEN Scanner

— Această invitație reprezintă pentru domnul Presley o mare onoare, dar onorariul în acest caz este de 25.000 de dolari, în afară de cheltuielile de deplasare și plata instrumentiștilor.

— Pînă acum nimeni nu a fost plătit pentru un concert susținut în fața președintelui, i-a spus consilierul Casei Albe colonelului Tom Parker.

— Eu nu știu nimic despre acest lucru, a răspuns Tom Parker, fără a sta mult pe gînduri. Dar un lucru este absolut sigur. Domnul Elvis Presley n-a cîntat pe gratis pentru nimeni pînă acum.

Nu știu dacă Elvis Presley a cîntat la Casa Albă și dacă a cîntat, în ce condiții a cîntat, dar atitudinea lui Tom Parker este edificatoare pentru modul cum înțelegea el să se comporte ca manager al lui Elvis Presley. De aici rezultă un fapt indiscutabil că pentru industria muzicală, primul om al branșei — așa cum era Elvis Presley — este la fel de important ca primul bărbat al statului.

Tom Parker nu se prea interesa de partea muzicală a carierei lui Elvis Presley, poate că nici nu înțelegea valoarea inconfundabilă a interpretării sale, dar în schimb a profitat cît s-a putut de toate celelalte laturi ale succeselor care nu l-au părăsit niciodată pe marele cîntăreț. Tom Parker a inundat piața cu tot felul de suveniruri „Elvis", începînd de la brelocuri pînă la prosoape, dar în special s-a axat pe producerea de filme. În perioada anilor '60, Elvis Presley turna cam trei filme pe an, dintre care cele mai multe purtau amprenta clișeului tipic hollywoodian. O bună parte din aceste filme, după cum au meritat, au fost date uitării.

Tot după programul elaborat de colonelul Tom Parker se desfășurau și concertele sau înregistrările lui Elvis Presley de mai tîrziu. Dar dacă în această perioadă au apărut și cîteva momente deosebite în formă de show de televiziune, disc single sau album cu înregistrări de concert, Elvis Presley în nici una din aceste ocazii nu și-a dezmințit titlul său de rege al rock-and-roll-ului. În ultimii ani însă, asemenea momente au început să devină din ce în ce mai rare. Greutatea coroanei regale s-a dovedit a fi, ca și la alte stele de pe cerul muzicii, o povară zdrobitoare. Din pricina acestei regalități absolute a avut de suferit în primul rînd viața personală a monarhului, sănătatea sa fiind mistuită necontenit în vîlvorile absolutismului. Elvis Presley a suferit tot timpul, fiind stăpînit de un sentiment de teamă apăsătoare care nu-i îngăduia aproape nici o clipă de liniște și care l-a împins la o izolare totală între zidurile reședinței sale *Graceland*. Aici, în Graceland, se afla în luna august 1977, ca întotdeauna, absolut singur și a avut un atac de cord care a pus capăt vieții regelui rock-and-roll-ului la vîrsta de numai 42 de ani. În toată luxoasa vilă nu se aflase nimeni care să-i dea ajutor. Desigur, fusese voința sa să rămînă singur în fața morții, așa cum fusese singur și în fața vieții căreia îi dăruise atît de mult cu o generozitate într-adevăr regală.

•

Scanned with OKEN Scanner

Cea de a doua jumătate a anilor '60 a adus o pleiadă de talente remarcabile. Cel mai original dintre aceste talente a fost *Little Richard* (pe numele său adevărat Richard Penniman), născut în anul 1932, cu trei ani înaintea lui Elvis Presley, pianist și cîntăreț de culoare, în creația căruia nu vom găsi nici o urmă de compromis cu muzica albilor. Vitalitatea și temperamentul concertelor sale, dintre care multe s-au înregistrat, sînt fără precedent în lumea rock-ului contemporan căruia i-au înnobilat substanța melodică.

Un alt cîntăreț și pianist de culoare este *Fats Domino*, născut în anul 1928, originar din New Orleans. Primul mare succes l-a obținut în anul 1949, cînd împlinise vîrsta de 21 de ani. Șlagărele lui Fats Domino, din perioada rock-and-roll-ului, se caracterizează printr-o atmosferă de relaxare, tipică pentru toată muzica negrilor din această regiune.

În New Orleans a avut loc cea mai complicată înfruntare de stiluri, datorită faptului că la influențele africane și anglo-saxone s-au adăugat elemnte franceze și spaniole.

Un alt talent care și-a demonstrat originalitatea este *Jerry Lee Lewis* (1935—). La fel ca regele rock-and-roll-ului, și-a făcut primele înregistrări la societatea *Sun* din Memphis. Cele mai bune cîntece ale lui *Jerry Lee Lewis* nu erau mai puțin năvalnice decît cele ale lui Elvis Presley, fapt care se datora, în primul rînd, aceluiași mod energic de a cînta la pian. Ca mijloace de expresie, Jerry Lee Lewis se apropia mai mult de stilul country pe care-l stăpînește la fel de bine ca și rock-ul. Dar în evoluția carierei sale muzicale, Jerry Lee Lewis ne mai poate oferi momente surprinzătoare care l-ar putea proiecta pe cerul muzicii în constelația Elvis Presley !

CHUCK BERRY. Dacă Elvis Presley s-a definit în primul rînd ca interpret, conturîndu-și o personalitate distinctă și distinsă în același timp, care a evoluat și s-a maturizat, apoi a intrat în anotimpul de aur al toamnei, mult mai înainte de vreme, dar după aceleași legități inexorabile ca și toate celelalte stele ale genului, *Chuck Berry* (19.X.1931—) a reprezentat, ca interpret, o tipologie puțin mai diferită. Chiar și surîsul său, pe jumătate diabolic, pe jumătate fermecător, schițat pe fața sa neagră, trădează un boem de la care nu știi la ce să te aștepți și care poate chiar din această cauză nu va deveni niciodată o stea de mărimea întîi. Probabil însă că nici *Chuck Berry* nu și-a dorit lucrul acesta !

Compozițiile sale se aseamănă destul de mult între ele, încît cu greu ai putea face un discernămînt riguros pentru a le încadra într-o scară valorică, dar Chuck Berry le interpretează cu o intonație specifică, pe jumătate șoptită, în care pot fi distinse, fără nici o dificultate, nuanțe expresive foarte subtile. Prin această modalitate interpretativă, Chuck Berry ține totdeauna publicul într-o stare de tensiune maximă. Astfel, fără voia sa, el a devenit un fel de *poeta vates* al întregii generații de formații rock. Melodiile sale, în trei acorduri, au suferit, în interpretarea acestora, o adevărată

Scanned with OKEN Scanner

renaștere, fapt care confirmă opinia că Chuck Berry nu îmbătrînește niciodată. Aceasta este o caracteristică extrem de impor-

tantă, mai ales în domeniul muzicii, a cărei atitudine este ireconciliabilă față de orice semn de îmbătrînire.

Încă din tinerețea sa, Chuck Berry a fost foarte întreprinzător, reușind să realizeze mai multe obiective dintr-un program destul de îndrăzneț. Dar unele puncte din programul său l-au dus acolo unde n-ar fi vrut să ajungă, adică la casa de corecție, pentru săvîrșirea unui furt. După ce a ieșit de la casa de corecție, a învățat meseria de coafor și cosmetician, dar visurile sale erau prea mari pentru un loc de muncă atît de modest, și o vreme și-a petrecut-o lucrînd la banda de asamblare într-o fabrică' de automobile. Între timp, a învățat să cînte la chitară. La banda de asamblare a lucrat cu multă tragere de inimă pînă a pătruns toate tainele acestei munci, apoi ne mai interesîndu-l, s-a angajat într-un salon de frumusețe, iar la sfîrșit de săptămînă cînta cu o formație de blues. Împlinise 22 de ani, și din programul său de idealuri realizase destul de puțin. Și atunci, asemenea multor bluesmani din Sud, a plecat la Chicago, unde, după un timp petrecut prin diferite formații mai mult sau mai puțin structurate, destul de eterogene, care erau departe de a-i satisface exigențele, l-a întîlnit pe *Muddy Waters* care, în anul 1955, era deja o vedetă a blues-ului; și s-a angajat să cînte în formația acestuia. După o vreme, Muddy Waters apreciindu-l pe Chuck Berry pentru expresivitatea interpretării sale ca și pentru valoarea cîntecelor pe care le interpreta, l-a recomandat lui Leonard Chess, șeful firmei sale discografice, care îi dirija pe interpreții de culoare din Chicago și din împrejurimi. Înregistrarea de debut a lui Chuck Berry a apărut în primăvara aceluiași an și s-a alăturat șlagărelor care au marcat startul rock-and-roll-ului. Această înregistrare era un cîntec despre o distracție îndrăgită a tinerilor americani „cruinsin's", o urmărire cu automobile, un joc plin de haz, dar și de riscuri.

Muzica lui Chuck Berry se află la granița a două genuri și anume, trăirea muzicii de către interpret și acompaniamentul care proveneau din blues, iar forma și simplitatea cîntecului aparțineau stilului country. De altfel și numele piesei *Maybellene* aparținea stilului country. Astfel de nume, după opinia americanului de mijloc, se întîlneau numai în satele

uitate de lume. Chuck Berry a declarat că pe adevărata Maybellene a întîlnit-o numai o singură dată, și asta numai datorită faptului că un prieten de-al său și-a botezat vaca tocmai cu acest nume.

Automobilele erau o temă preferată a cîntecelor lui Chuck Berry, dar nu și singura. La fel de frecvente erau și alte elemente ale vieții americanului tipic: școala, fetele, adolescența, serviciul, telefonul interurban, rock-and-roll-ul ș.a. Textele sale erau pline de metafore și de sensuri duble, tipice pentru limbajul blues-ului. Din cînd în cînd, Chuck Berry își permitea unele lucruri care nu le-ar fi trecut prin minte interpreților de culoare din generația precedentă. De exemplu, atunci cînd cînta în fața publicului de culoare cîntecul *Brown Eyed Handsome Man* („Frumosul cu ochi căprui"), al cărui erou avea un succes mult mai mare la femei decît toți doctorii și juriștii, ascultătorii automat îi schimbau titlul în „Frumosul cu pielea maro".

Despre textele lui Chuck Berry am mai putea spune că erau de o mare simplitate și concretețe încît, în cadrul acestui gen, el a fost considerat cel dintîi „artist naiv" cu adevărat popular. Cu timpul, această atitudine s-a impus tot mai mult în muzica ușoară. O întreagă pleiadă de autori și interpreți fără școală, care au venit după Chuck Berry, au însemnat ceva mai mult decît o simplă curiozitate. Ei au confirmat opinia unor critici de specialitate care au susținut că dacă muzica ușoară vrea să evolueze, ea trebuie să țină piept șlagărelor sintetice ce se nasc pe bandă rulantă. Și tocmai în acest punct nevralgic naivitatea este un anticorp genial!

Un alt deschizător de drumuri, al cărui stil nu și-a pierdut farmecul nici pînă astăzi a fost *Buddy Holly*.

BUDDY HOLLY. Aproape toate personalitățile primei generații de interpreți rock au avut o atitudine de revoltă și un fond de originalitate bazată pe o complexă cunoaștere a vieții. În acest sens, *Buddy Holly* (17.IX.1936—2.II.1969) a fost original și prin discreția sa. Originalitatea ca și moartea sa prematură (a murit într-un accident de avion mai înainte de a împlini 23 de ani, în plină înflorire a talentului) i-au creat un statut de legendă. Mulți cîntăreți din zilele noastre declară deschis că Buddy Holly a

exercitat o mare influență asupra lor, cu toate că activitatea sa muzicală nu a durat mai mult de doi ani.

Scanned with OKEN Scanner

Cea dintîi trăsătură caracterologică a lui Buddy Holly a fost originea sa texană care și-a pus amprenta decisivă pe întreaga sa structură psihică. Este bine știut că în afara tradițiilor vii ale blues-ului și ale stilului country, în Texas au apărut și alte influențe stilistice, cum a fost de pildă cea exotică din Mexicul învecinat. Aici puteau fi întîlnite și combinații destul de curioase, ca de pildă mexicani care cîntau la acordeon, cu un temperament deosebit, polci aduse de emigranții nemți. Din această paletă de stiluri, Buddy Holly s-a apropiat cel mai mult de stilul country, dar interpretarea lui era cu totul diferită de cea a lui Jerry Lee Lewis care, prin personalitatea și originalitatea sa, făcea parte din aceeași clasă ca și Buddy Holly, numai că Jerry Lee Lewis provenea din Luisiana, și această obîrșie se reflecta și în legătura lui mai strînsă cu tradițiile muzicale.

Atmosfera Texasului nu are o asemenea pecete stilistică.

Asemenea multor muzicieni din aceeași generație, și Buddy Holly și-a început cariera ca disc-jokey la stațiile de radio. În primele sale încercări muzicale, sunetul chitarei era acompaniat numai de baterie. Acestui model economicos îi corespundea și aranjamentul celor mai cunoscute înregistrări ale lui Buddy Holly, în care celor două instrumente li s-a mai alăturat încă o chitară acustică, apoi o chitară bas și un cor. Ca să obții, cu această componență instrumentală, o expresie muzicală convingătoare, nu a fost de loc prea ușor. Dimpotrivă ! Interpretul trebuia să se concentreze asupra fiecărui detaliu ca și asupra intonației. Dar dacă pînă la urmă cîntecul căpăta viață, ca într-o mirifică renaștere, impresia era deosebită. Stilul creat în felul acesta a avut o durată mare. Buddy Holly a fost printre cei dintîi care a folosit această metodă „terapeutică", și așa cum s-a dovedit mai tîrziu, aceasta era o rețetă care a contribuit la evoluția muzicii rock și în cazul altor autori, iar componența de 4 instrumente a devenit semnul caracteristic al formațiilor rock britanice.

Trio-ul care-l acompania pe Buddy Holly purta numele de *Crickets* („Greierii"), și sub această denumire au apărut și cele dintîi înregistrări comune din anii 1957 și 1958 : *That'Be the Day* („Aceasta va fi ziua"), *Oh Boy* și *Maybe Boby* care i-au adus lui Buddy Holly un succes considerabil în America și Anglia.

După ce s-a căsătorit, Buddy Holly s-a mutat la New York, despărțindu-se de *Crickets*, după o colaborare îndelungată și atît de fructuoasă. La New York a făcut cîteva înregistrări acompaniat de orchestra de coarde. Aceste înregistrări au apărut însă postum.

Dar mai trebuie subliniat încă un fapt. Buddy Holly cînta, pentru rock-ul temperamental de atunci, cam prea civilizat. Întregul său dinamism s-a reflectat pe dimensiuni infinitesimale, de-abia perceptibile, în aluzii extrem de fine, semnificînd un rafinament neprihănit al lumii sale lăuntrice pe care, cei 23 de ani, încă neîmpliniți, cîți i-au fost îngăduiți periplului său printre oameni, o apăraseră de orice compromis. Vocea sa de o rară mobilitate, flexibilă ca o lamă de oțel fin, stăpînea la perfecție tocmai aceste detalii pentru a le da un relief și mai pregnant.

*

Scanned with OKEN Scanner

O altă punte de legătură spre formațiile anilor '60 au reprezentat-o înregistrările fraților *Don Everly* (1937—) și *Phil Everly* (1939—) *Everly Brothers* („Frații Everly") au fost cei dintîi care au apropiat rock-ul de armonia vocală ce își avea rădăcinile în country and Western. Din acest stil au împrumutat și acompaniamentul sprinten de chitară care s-a impus și la urmașii celor doi frați, ca o modalitate stilistică înzestrată cu o paletă largă de cromatism muzical, fără de care multe din performanțele acestui stil nu s-ar putea legitima ca atare.

POMADA ȘI IUBIRILE ANILOR DE ȘCOALĂ
(sau puțin romantism nu strică deloc)

Spre sfîrșitul anilor '50 a început să se observe că prima înflăcărare a rock-ului a început să pălească. La aceasta a contribuit și o anumită coincidență de circumstanțe. Data morții lui Buddy Holly (2 februarie 1959) a devenit pentru unii cunoscători și sfîrșitul erei „clasice" a rock-and-roll-ului. Elvis Presley intrase, în 1958 în armată, iar Chuck Berry era închis în casa de corecție pentru furt. În acest timp, Jerry Lee Lewis se căsătorise cu verișoara sa în vîrstă de 14 ani. Asemenea căsătorii în Sudul american nu reprezentau ceva ieșit din comun, dar în restul Americii și în Marea Britanie constituiau un act absolut scandalos. Ca măsură de represalii împotriva lui Jerry Lee Lewis au fost scoase din programele de radio toate înregistrările sale. Cenzurarea acestei muzici noi era însă numai aparentă. Rock-and-roll-ul își fixase rădăcinile în scena muzicii ușoare. Dar ar fi o greșală dacă am crede că odată cu rock-ul adolescentele ar fi pierdut interesul pentru aventurile romantice și nu mai agățau pe pereții locuințelor pozele tinerilor spălătei, cu briliantină pe păr, care interpretau cîntece cu astfel de teme. Noii cîntăreți aveau deja codificate în ei genele impulsului rock.

O astfel de inerție se observa și în dezvoltarea industriei muzicale, care nu se putea descurca fără compozitori și aranjori experimentați și fără o armată de funcționari, manageri și agenți de tot soiul. Și astfel, în topuri, au început să apară din nou baladele, și în cadrul înregistrărilor s-au reîntors orchestrele de coarde, Șlagărele de atunci aveau un colorit caracteristic, iar tema dragostei fusese adaptată conform cunoștințelor și necesităților elevilor de liceu. Textele și melodiile cîntecelor, și chiar interpretarea, erau conduse după un clișeu a cărui transparență n-a mai fost întîlnită de-a lungul istoriei muzicii ușoare. Dar, de fapt, era vorba de un stil care făcea parte din paleta diversifi-

Scanned with OKEN Scanner

cată a rock-ului. În parodiile sale, *Frank Zappa* se inspira tocmai din acest stil, iar sunetele pline de nostalgie ale acestui stil puteau fi întîlnite în ariile cîntăreței *Carole King* sau în cele ale *Laurei Nyr*. Însă mult mai surprinzător a fost faptul că această nostalgie specifică se putea observa și în creațiile muzicale destul de diferite din punct de vedere stilistic, ca de exemplu în cîntecele lui *Bruce Springsteen* sau în cele ale cîntăreței *Patti Smith* care, în acea perioadă, se aflau tocmai la vîrsta adolescentină.

Grupurile vocale imprimau înregistrărilor de atunci un colorit demonstrativ. Cîntecele lente ale lui Elvis Presley ar fi greu de imaginat fără acompaniamentul cvartetului *Jordanairss* care le împrumuta baladelor o gradație și o demnitate necesare, fără de care n-ar fi putut să fie așa cum le vroia Elvis Presley.

Corul de acompaniament poate juca însă un rol mult mai complex, fiind capabil să imprime cîntecului o amprentă de originalitate. De aceea, nu e de mirare că aici găsim o multitudine de nume italiene, de exemplu : *Frankie Valli* — pe numele său adevărat Castelluccio — *and the Four Seasons, Dion Di Mucci and the Belmonts* ș.a. Ca de obicei, acest truc părea simplu numai la prima vedere, Rostirea specifică a frazelor, falsetul mereu prezent și modul de dirijare a mai multor voci formau împreună un stil cu individualitate proprie ca un unicat care putea fi imitat cu aceeași dificultate ca orice alt lucru ce provine din tradițiile locale. Muzicienii care se ocupă și de muzicologie ar putea veni desigur cu explicația că formațiile vocale de pe coasta de Est a USA cîntă în stilul respectiv deoarece minoritatea italiană nu a absorbit influențele rock-ului nicăieri mai bine ca în New York sau în New Jersey. Sursa principală de inspirație a acestui stil era însă interpretarea cîntecelor în cor a negrilor. Istoria nu este la fel de veche ca și populația Americii. Să lăsăm deoparte toate variantele sale, inclusiv cîntecele gospel, și să ne oprim puțin în locul unde această tradiție s-a îngemănat organic cu istoria rock-ului, înălțînd o coloană care a purtat și continuă să poarte prin spațiul epocii noastre una din cele mai pure efigii din cîte și-a creat năzuința umană în avîntul său spre adevăr și frumusețe.

DOO WOP

La un moment dat a avut loc o întîlnire ce nu putea fi ocolită. Grupurile vocale ale negrilor au apărut și în rhytm-and-bluesul rasial de după război, așa că și aici am putea găsi înregistrări care au prevestit dinastia rock-and-roll-ului cu mult înaintea apariției sale. Anul

Scanned with OKEN Scanner

1954 a declanșat o întreagă epidemie de cvartete și cvintete de interpreți negri care, după afirmația unui comentator, au atins în Statele Unite ale Americii cifra de 15.000, iar după aprecieri mai realiste numai 1.500. În această cifră sînt incluse numai acele grupuri care au înregistrat cel puțin un disc. O asemenea explozie aduce cu sine și marfă fără valoare, cîntece bizare care, în alte condiții, nu ar fi interpretate de nimeni. Dar, în primul rînd, această efervescență explozivă a constituit un prilej deosebit pentru afirmarea unui număr foarte mare de interpreți. Majoritatea înregistrărilor se realizau la societăți discografice mici, independente, în condiții tehnice improvizate, și din aceste motive și rezultatele obținute lăsau foarte mult de dorit. Ceea ce trebuia însă de prețuit la aceste înregistrări era caracterul lor de simplitate și sinceritate, dar și acest caracter trebuie să-l situăm în contextul normelor etice și estetice ale perioadei respecitve.

Tipică pentru această perioadă a fost soarta cvartetului *Penguins*, care s-a constituit într-un liceu din Los Angeles, ai cărui membri, chiar dacă nu erau profesioniști, au fost poftiți într-un studiou de înregistrări. Cu prilejul acestor înregistrări s-a născut și cîntecul *Earth Angel* („Îngerul pămîntului") care a contribuit, în anul 1954, la omogenizarea grupării *Penguins*. Astăzi, această înregistrare face parte din fondul de compoziții clasice ale rock-ului, dar importanța sa a fost confirmată numai de judecata timpului. În perioada apariției sale nu s-a ocupat nimeni de această muzică în mod serios ca acum, așa cum nimeni nu s-a interesat de faptul dacă dintr-o astfel de înregistrare se va naște un șlagăr, sau va fi un eșec. Pe atunci, rock-and-roll-ul era pentru majoritatea amatorilor de muzică un fel de vîrstă la fel de trecătoare ca și tinerețea care, odată ce a trecut, nu mai revine. Toți considerau rock-and-roll-ul drept un factor provocator de emoții care va dispare foarte curînd. Despre influența sa socială, ca și despre confluențele sale muzicale, a început să se vorbească abia în anii '60, cînd rock-ul prin baza sa ideologică și-a depășit temeiurile originare, dar nu și-a întrerupt legăturile cu ele pe deplin, pentru a nu-și pierde sursa existenței sale primordiale. Atunci a cerut dreptul la cuvînt și generația de critici ai rock-ului care au început să aprecieze acest gen de muzică pe baza legilor esteticii generale care — *mutatis-mutandis* — nu se prea putea aplica în acel moment rock-ului. Unul dintre acești critici comenta cîntecul *Earth Angel*, după douăzeci de ani de la apariția sa, cu nostalgia tipică, spunînd, printre altele, că „ascultătorii s-au îndrăgostit la un moment dat de tacturile introductive ale pianului, de melodie, de cuvinte și de modul interpretativ al lui *Clive Duncan*. Toate acestea descriau o dragoste pură fără prefăcătorii, de un lirism autentic, dar în același timp lipsită de orice intenții artistice, care ar fi putut adumbri luminozitatea poeziei. Era, într-adevăr, o muzică pentru oameni, o muzică pe care ai putea s-o cînți chiar și tu sau prietena ta, în același timp însă această muzică avea o nobilă frumusețe care îl înnobila și pe ascultător. După alți zece ani, formația aceasta își căuta un drum prin care să poată reconstitui esența pur romantică a rock-and-roll-ului care nu era îngrădit de nici un vicleșug artistic, asemenea armoniei complicate și a textelor născocite".

Scanned with OKEN Scanner

Această afirmație are o valabilitate mai generală. Ea surprinde modul nemijlocit de expresie al rock-ului care îl deosebește de muzica ușoară standard și, de asemenea, îi definește esența pe care o putem găsi în oricare stadiu al evoluției sale, indiferent dacă ne referim la perioada apariției sale, „era Beatles", sau la prezent.

Textele cîntecelor din această perioadă (1954—1958) constituie o problemă cu caracter special. Partiturile corale luau și ele forme destul de bizare și puteau fi și un fundal ritmic, un acompaniament armonios, sau un dialog emoționant. Vocile se limitau numai rareori la convenționalul „la-la-la-la!" sau alte forme asemănătoare. Silabele de umplutură au devenit o parte nelipsită a textului, și prin amploarea și bogăția lor de idei erau mesagerele egale în drepturi ale povestirii din text, cu toate că uneori se reduceau la un singur slogan. Așa arătau șlagărele formațiilor *Silhouettes, Monotones* ca și unele înregistrări ale lui *Little Richard* sau cele ale grupurilor de fete albe. Silabele onomatopeice „do-duron-ron" din moto-ul acestui capitol provin dintr-un cîntec al trioului *Crystals* din anul 1963.

Steaua cea mai statornică pe cerul muzicii din această epocă (cu multe stele căzătoare și cu nu mai puține planete moarte), ce a strălucit deasupra formațiilor vocale de culoare, a fost cvartetul *Platters* („Discuri"). Cu anumite schimbări în componența grupului, acest cvartet funcționează din anul 1953, cu un repertoriu în care domină baladele. Dar cele mai remarcabile înregistrări din această epocă provin de la cvartetul *Coasters* („Nave de coastă"). Muzica acestui cvartet, specifică negrilor, nu și-a pierdut farmecul nici după trecerea anilor.

În încheiere, am vrea să menționăm că stilul acestor formații, din perioada lor de glorie maximă, a rămas fără o denumire specială, dar după mai mulți ani, această muzică a început să fie cunoscută sub numele de *doo-wop*.

ÎNTOARCEREA DOMNILOR (ȘI A DOAMNELOR) DIN CULISE

Cel dintîi val al rock-and-roll-ului i-a amestecat pe cîntăreți. Aici s-a produs într-adevăr o transformare radicală, în timp ce în rîndurile autorilor, aranjorilor, ca și în întregul aparat de funcționari ai industriei muzicale americane au avut loc modificări mai lente. Stilul lor de lucru s-a restructurat abia cu 10 ani mai tîrziu, atunci cînd cîntăreții și formațiile au început să compună fără un program prestabilit și să decidă ceea ce vor înregistra, fără a se subordona vreunei servituți administrative.

Scanned with OKEN Scanner

La începutul anilor '60 mai era încă în vigoare prototipul clasic. Cîntecul era compus într-o anumită clădire, în alta era aranjat, apoi erau chemați instrumentiștii și era ales interpretul principal. După ce aceștia descifrau partitura și făceau cîteva repetiții ca să se pătrundă în toate fibrele noii compoziții, și mai ales în spiritul acesteia, cînd totul era pus la punct, se mutau cu toții în cea de-a treia clădire, unde se afla studioul. Aici fiecare primea cîte o partitură și începea munca de înregistrare. Modelul era mereu același, numai clădirile se schimbau. Locul unde se produceau cele mai multe cîntece se găsea pe Broadway la nr. 1619, în clădirea Brill Building. Vizavi își avea sediul Casa de editură *Aldon Music*, înființată de Don Kirschner, compozitor cu mare experiență, manager și organizator, împreună cu muzicianul Al. Nevins. Aceștia doi se bucurau de o mare autoritate, și tot ei aranjau lucrurile și în Brill Building.

Și din nou principiul triadei : timpul potrivit, locul potrivit și creatorul potrivit și-a afirmat valabilitatea. Valul rock-and-roll-ului avea nevoie de cîntece corespunzătoare, și aceasta pentru că în rîndurile interpreților nu se găseau destui autori, iar firmele de autori nu reușeau să satisfacă toate cererile de cîntece noi. Editorii Don Kirschner și Al. Nevins își făcuseră un plan cît se poate de simplu și anume să-i adune în jurul lor pe interpreții profesioniști pe care societățile discografice să-i aprovizioneze cu cîntece noi. Aceste cîntece trebuiau să îndeplinească anumite condițiuni, mai întîi să utilizeze limbajul specific adolescenților de atunci și apoi să aibă și un nivel artistic corespunzător. O tradiție asemnătătoare este legată de un alt centru din New York, unde se concentraseră editurile muzicale încă de la începutul secolului XX. Acest centru se numea Tin Pan Alley. Producțiile amblor centre editoriale se deosebeau unele de altele, tot așa cum se deosebeau și generațiile lor de ascultători. Dar aceasta era valabil atunci cînd au luat ființă aceste case de editură, acum însă muzica ușoară a devenit nu numai o preocupare la modă, ci și o problemă existențială a maselor. Datorită radioului și televiziunii, dar și gramofonului și casetofonului care au devenit obiecte obișnuite în fiecare gospodărie, am putea să spunem că oamenii respiră muzica așa cum respiră aerul curat prin ferestrele deschise cînd se întorc acasă de la muncă și simt nevoia unei totale limpeziri.

Și a mai fost încă ceva. Criza economică a anilor '30 a fost înlocuită de prosperitatea postbelică, aproape de dimensiuni fabuloase, care a adus cu sine o seamă de factori noi. Acum și tineretul dispunea de bani și, printre altele, vroia să cumpere și discuri. În legătură cu acest fenomen, presa americană a publicat multe articole analitice, încercînd să găsească o legitimare de ordin social. Astfel, ziaristul american Greg Shaw scria într-unul din foiletoanele sale : „Din cîntecele lui Cole Porter se degaja un rafinament cinic și inconsistent, pe cînd cele scrise de *Gershwin, Rodgers* sau *Hart* își aveau baza într-o zonă abstractă care se afla la mare distanță de realitatea cotidiană." Și tot Greg Shaw continuă, vorbind despre autorii din anii '50 care compuneau pentru adolescenți și ca atare trebuiau să fie conștienți de faptul că în mod

Scanned with OKEN Scanner

indiscutabil „cîntecele lor trebuiau să fie pe înțelesul tuturor, fără nici o încărcătură de mister, pentru a nu fi întîmpinate cu neîncredere de ascultători."

În opinia lui Don Kirschner aceasta însemna o școală specială care depășea nivelul povestirilor mieroase despre iubirile liceienilor, în ceea ce privește obiectivele creației muzicale. Astfel, în cadrul profesiunii de compozitor a apărut o anumită demnitate profesională de la care unii autori n-au mai abdicat niciodată. Ei au început să se bazeze mai mult pe calitatea cîntecului decît pe vocea interpretului. Și de aceea nu ne mai mirăm că ne întîlnim astăzi cu compozițiile lor care au devenit *evergreen*-uri, adică nepieritoare. *Barry Mann,* unul dintre principalii compozitori de la Brill Building, își aduce aminte de această epocă atît de exigentă, în felul următor : „Era pur și simplu înnebunitor. Cynthia Weil și cu mine stăteam într-o cămăruță pătrată în care se găseau numai un pian și un scaun. Geam nu exista. Veneam în fiecare dimineață și compuneam pînă seara tîrziu. În altă cămăruță locuia Carole King cu Gerry Goffin care făceau același lucru ca și noi. Iar în altă cămăruță se afla Neil Sedaka. Don Kirschner devenise pentru noi o figură părintească. Îl respectam și făceam totul pentru el. Cînd ne curgea sudoarea deasupra pianelor jerpelite, singurul nostru gînd era să-i facem plăcere lui Don Kirshner. Nu ne cruțam, dar nici el nu ne cruța. Ne cerea totdeauna să fim cei mai buni. Ce, buni, desăvîrșiți ! Ne spunea : «Băeți, concurența nu e în spatele vostru, ci în față. Și nu numai în față. Voi dispuneți încă de energii necheltuite. Nu așteptați stele mai faborabile. Voi trebuie să fiți stele pe cerul muzicii !» Așa ne vorbea. Și datorită concurenței, am dat din noi tot ce aveam mai bun !"

Da, așa a fost. Munca lor nu lua sfîrșit atunci cînd cîntecul era gata. Produsul final nu era doar partitura, ci un *demo-disc,* o înregistrare de probă pe care o înmînau producătorului și interpretului. Pe acest disc autorul arăta cam cum își imaginează el și cum simte cîntecul respectiv, indiferent dacă îl înregistra singur, numai cu acompaniament de pian, sau cu un grup mai mare. Modul acesta de compoziție era valabil în special la piesele *Carolei King.* O imagine foarte clară despre fața sonoră a compozițiilor sale o aveau și *Jerry Leiber* sau *Mike Stoller,* care au scris pentru Elvis Presley, formația *Coasters,* sau pentru interpreții de culoare ai firmei *Atlantic.* Cei doi, Jerry Leiber și Mike Stoller, au reușit pentru prima dată să sublinieze încordarea baladelor de *soul* prin tonurile instrumentelor cu coarde. Dar personalitatea cea mai evidentă printre compozitorii acestei epoci de efervescență creatoare a fost însă,

PHIL SPECTOR. Cu prilejul unuia din concertele sale, Bob Dylan afirmase un adevăr pe care timpul l-a confirmat : „Se spune despre mine că aș fi un geniu. Nu știu dacă este sau nu așa, dar acolo — și a arătat spre un domn mărunțel, excentric și plin de sine — stă un geniu adevărat !" Acest „geniu adevărat", care venise la concertul lui Bob Dylan, nu era altul decît *Phil Spector* (25.XII.1940—).

Respectul pe care îl aveau interpreții anilor '60 față de Phil Spector nu era deloc exagerat, așa cum s-ar părea la prima vedere. Era foarte firesc !

Evident, schimbările care s-au înregistrat în muzica ușoară au fost, de regulă, schimbări de generație. Din cînd în cînd, apărea însă cîte un reprezentant al acestei generații care prevedea unele transformări muzicale. Una dintre transformările suferite de rock-ul anilor '60 și de muzica ușoară, în general, a fost transformarea legată de forma lor sonoră (structura lor sonoră). Pentru ascultătorii de astăzi, o aparatură stereo este la fel de obișnuită ca și televizorul sau mașina de spălat automată. Dar acești ascultători, cu toate că sînt obișnuiți cu tehnica modernă, totuși cu greu ar putea să-și dea seama de deosebirea spectrului sonor redat de difuzoarele de astăzi față de cel difuzat de aparatele care s-au produs imediat după război. Dar capacitatea de a distinge sunetele pic-up-urilor s-a dezvoltat odată cu tehnica de înregistrare în studiouri. Cîmpul de creație al interpreților a căpătat în acest fel noi dimensiuni, în virtutea cărora puteau să lucreze cu rezultate optime. Și revoluția sonoră a afectat și instrumentele muzicale. Astfel, chitariștii au căpătat un mijloc nou, *cuplajul regresiv* și, mai tîrziu, casetofoanele. Dar, ne întrebăm, aceste inovații au afectat chiar așa de mult muzica rock ? Nu era vorba mai degrabă de o vrăjitorie a minunilor tehnice ? Valul trucurilor sonore a dispărut cu timpul, dar două lucruri s-au schimbat în mod definitiv : modul de interpretare și de înregistrare al acestui gen de muzică și modul său de audiție. S-a dovedit că înregistrarea diferențiată a fiecărui instrument în parte pe opt, șaisprezece sau mai multe piste, legate prin corecții individuale, nu aduce numai o fidelitate sonoră sporită, ci mai mult, ea devine și un mijloc de creație. Înregistrarea putea fi mixată, într-un mod care pînă atunci era irealizabil, fiecare instrument fiind perceput direct și detașat de restul celorlalte. Sau separarea instrumentelor era intenționat amortizată și înregistrarea producea atunci impresia unui întreg indivizibil compact, ca o bilă sonoră imensă ce pulsează necontenit. Așadar, nu numai ameliorarea sunetului, a calității sale s-a avut în vedere, schimbările nu au atins numai modul de interpretare și audiere a rock-ului, ci și modul de gîndire al autorilor. Unul dintre cei care au stăpînit acest nou mod de gîndire a fost tocmai Phil Spector, despre cîntecul căruia un ziarist a spus „că este cea mai curată romanță, însă partea sonoră reprezintă un adevărat abator". Această declarație a ziaristului ar putea fi interpretată și ca o definiție a rock-and-roll-ului.

Phil Spector umbla prin studiourile de înregistrare încă din anii adolescenței sale. Cînd a împlinit 18 ani a înființat trioul *Teddy Bears* („Urși de pluș"), iar compoziția sa *To Know Himis to Love Him* („Să-l cunoști înseamnă să-l iubești") a fost cel dintîi mare șlagăr al său. La începutul anilor '60, Phil Spector a fondat societatea discografică *Philles*, unde și-a editat compozițiile cele mai prețuite de iubitorii de muzică. Ele au fost interpretate de grupurile vocale *Crystals*, *Ronettes*, ca și de alți interpreți. Phil

Scanned with OKEN Scanner

Spector contribuia la realizarea lor în calitatea sa de coautor și producător. La fel ca și colegii din Brill Building, își avea colaboratorii săi cu care compunea. Ellie Greenwich își amintește următoarele : „Phil era șeful absolut în orice problemă. Eu și cu el ne ocupam mai mult de muzică decît de texte, în timp ce Jeff (Barry) acorda toată atenția cuvintelor“ Pe atunci însă nu se acorda o atenție prea mare textelor, tuturor fiindu-le clar că era vorba de o marfă comercială care se recomandă prin muzică în primul rînd. Dar cu toată naivitatea lor aparentă, pe care Phil Spector o accepta ca pe un climat generos unde puteau să germineze cele mai formidabile idei, ei lucrau totuși după anumite reguli, și un diletant n-ar fi făcut față în mijlocul lor. Cei trei, *Phil Spector, Ellie Greenwich* și *Jeff Barry* erau foarte bine sudați, cu pasiuni și năzuințe comune, și ceea ce ieșea din mîna lor era un lucru de orfevrerie. Aveau și o putere de voință aproape de neimaginat. „Odată — povestește conducătoarea trioului *Ronettes*, care era atunci soția lui Phil Spector — Phil, Ellie și Jeff au petrecut trei zile și trei nopți în studiouri, gîndindu-se asupra unui titlu de cîntec și a sloganului său.“

Originalitatea lui Phil Spector constă tocmai în obsesia detaliilor. În studioul de înregistrare, realiza din sunetele instrumentelor, de la pian pînă la tamburină, adevărați „pereți sonori“ al căror dinamism avea adîncimea orchestrelor simfonice.

Un comentator al artei lui Phil Spector scrie : „Zgomotul creat de el era ca un apocalips. Secțiunea ritmică, înregistrată de mai multe ori, răsuna ca o armată în marș, ritmul se transforma într-o canonadă ucigătoare. Înregistrările lui Phil Spector erau fără îndoială cele mai zgomotoase explozii pe care le-a produs rock-ul pînă acum.“

Fără comentarii !

Apariția formației *Beatles* și a altor formații a făcut ca grupurile vocale feminine să rămînă pe un plan secundar, dar asta nu a însemnat capitularea lui Phil Spector. Fantezia sa sonoră s-a evidențiat încă o dată, cu prilejul altor două înregistrări care au rămas unice pînă astăzi. Prima dată, în anul 1964, în cîntecul *You' ve Lost That Lovin' Feelin* („Dumneata ai pierdut această iubire tandră“) pe care l-a înregistrat împreună cu reprezentanții soul-ui baladesc, duetul *Righteous Brothers* („Frații cei virtuoși“), și a doua oară, în anul 1966, cu interpreta *Tina Turner*, în cîntecul *River Deep, Mountain High* („Fluviul adînc, înalții munții“) care, prin atmosfera sa dramatică și prin stilul deosebit, face parte din unicatele veșnic tinere.

Pe înregistrările de mai tîrziu se observă că personalitatea lui Phil Spector bate în retragere. Printre aceste înregistrări se înscrie și ultimul album al formației *Beatles*, ca și cîntecele interpretate de *George Harrison*.

Scanned with OKEN Scanner

NOUA DESCOPERIRE : FORMAȚIILE

Anii '60 au reprezentat în muzica ușoară o perioadă deosebit de originală. Pentru Europa, totul de-abia începuse. Schimbările marcate de valul timpuriu al rock-and-roll-ului din Statele Unite ale Americii atingeau acum pe muzicienii și publicul format din tineri de pe toate meridianele lumii. Dar era formațiilor adusese și o atitudine nouă. Cei cinci sau șase tineri de pe scenă își interpretează cîntecele compuse și aranjate de ei înșiși. La rîndul său și publicul îndrăgea mai mult aceste manifestări artistice nepretențioase decît aroganța costumelor bine călcate și zîmbetele artificiale. Formațiile mai aveau de partea lor încă un avantaj în plus, care se încadra în sfera muzicală. Ofereau spectatorilor sentimentul de încredere în propriile lor forțe, dîndu-le convingerea că și ei ar putea să cînte ceea ce interpretau membrii formației pe scenă. Și mulți dintre ascultători chiar o și făceau, și nu o dată izbuteau să cînte destul de bine. Acest fenomen a contribuit foarte mult la dezvoltarea unei activități complexe care a determinat o adevărată explozie în cadrul muzicii ușoare a anilor '60. Într-o anumită măsură, ea a afectat și mecanismul comercial care joacă un rol important în cadrul muzicii ușoare engleze și americane.

Faptul că în anul 1962 o firmă discografică londoneză refuza cu o indiferență glacială înregistrările formației *Beatles* pare astăzi de necrezut. Cu numai cinci ani mai tîrziu, nici un redactor nu și-ar mai fi permis așa ceva. La San Francisco, orașul care a contribuit foarte mult la dezvoltarea muzicii ușoare universale cu un detașament însemnat de talente noi, societățile discografice plăteau formațiilor muzicale zeci de mii de dolari ca acont, numai pentru semnarea unui contract. În acest fel s-a creat un climat foarte prielnic pentru autorii de cîntece. Aceste societăți discografice își asumau obligația de a pune la dispoziția formațiilor întregul material documentar de care aveau nevoie, să se îngrijească și de o reclamă corespunzătoare, iar interpreților le crescuse așa de mult autoritatea, încît nimeni nu le putea dicta ceva împotriva voinței lor, deveniseră propriii lor stăpîni, mai mult decît oricînd. Chiar dacă aceste obiceiuri bune nu au dispărut pe deplin, și evoluția muzicii ușoare nu s-a oprit, anii 1966—1969 au rămas înscriși în istoria sa ca „perioada de aur". Fierberea creatoare care a avut loc atunci, în perioada de aur, a fost atît de prodigioasă și de spontană, a produs efecte atît de complexe, a structurat și restructurat atitudini, viziuni, perspective și chiar judecățile de valoare, încît nu se poate preciza cine pe cine a influențat. La fel de improbabile ar fi și rezultatele unei decizii de a acorda toate meritele doar cîtorva nume, iar restul de zeci și zeci de

Scanned with OKEN Scanner

formații și personalități interpretative ar fi omise, ca și cînd nici nu ar fi existat. Nu ne miră însă faptul că evoluția majorității interpreților acestei perioade s-a desfășurat după același scenariu. La oricare dintre interpreții care au jucat un rol important, vom găsi momente de liniște, de calm regenerator, etape pline de schimbări surprinzătoare, cotituri evolutive, ca și perioade de dezmeticire, de confruntări dramatice cu forme irepresibile care au dus la destrămarea zecilor de formații și au provocat, din păcate, printre altele, și cîteva morți tragice. Și aproape toți membrii acestor formații aparțineau aceleiași generații ! Data de naștere a formațiilor *Beatles, Rolling Stones* sau *Beach Boys* nu se deosebește prea mult de cea a lui *Bob Dylan, Frank Zappa, Jimi Hendrix, Eric Clapton, Janis Joplin* sau *Neil Young*. Pe scena muzicii ușoare ei au venit pe rînd, și drumurile lor s-au întîlnit în perioada de aur care a reprezentat pentru fiecare punctul culminant al carierei lor artistice.

BEACH BOYS. Cea dintîi înregistrare a „Băeților de pe plajă" s-a intitulat *Surfin Safari* și a pătruns în topurile din Los Angeles în anul 1961. Formația era compusă din trei frați *Carl Wilson* (1946—) voce și chitară, *Dennis Wilson* (1944—) voce, baterie, și *Brian Wilson* (1942—) voce, chitarăbas, clape, cel mai talentat, fiind și compozitorul formației, vărul lor *Mike Love* (1941—) voce, precum și un vecin de-al lor. *Al. Jardine* (1942—) voce, chitară. Muzica, textele, aspectul de sportivitate și echipamentul formației „Băieților de pe plajă" constituiau, în ansamblul lor, cel mai fidel portret al climatului și modului de viață din California de Sud, cu plajele sale însorite, cu verile nesfîrșite și cu automobilele sport. De aici și denumirea formației de „Băieții de pe plajă", dar această identitate, din afara sferei muzicale a formației *Beach Boys*, a dispărut treptat în următorii zece ani. În același timp, a evoluat și stilul lor muzical, totuși el și-a păstrat întotdeauna acea caracteristică a personalității care nu trebuie să fie numai rezultatul unei singure individualități creatoare, ci suma tutror individualităților unui grup de cîțiva oameni.

Acest „spirit de grup" nu era ceva obișnuit în muzica ușoară de la începutul anilor '60. Deosebită era și muzica formației, componenții ei reușind să închege mai multe rețete atestate într-o singură formulă omogenă, compactă. Ei foloseau o armonie vocală rafinată, care a devenit semnul lor de recunoaștere cel mai marcant, dar în același timp aveau un sunet mult mai vioi decît interpreții de atunci ai rock-ului elevilor de liceu. Acompaniamentul lor avea aceeași nuanță ca înregistrările cunoscutelor formații instrumentale *Ventures* („Riscuri"), *Johnny and the Hurricanes* („Johnny și uraganul"), dar era mult mai direct, mai nemijlocit. Aceasta se datora părții ritmice convingătoare ca și uniformității, trăsătură care în rock poate avea și un rol funcțional, și pe care au împrumutat-o de la Shuck Berry. Stilul acestuia convenea atît de mult formației „Băieților de pe plajă", încît ei au preluat chiar și o compoziție a acestuia. Denumirea versiu-

Scanned with OKEN Scanner

nii interpretate de „Băieții de pe plajă", cu un text nou, era *Surfin USA*. În scurt timp, Brian Wilson, cel mai înzestrat dintre cei trei frați, a devenit personalitatea creatoare a formației. Pe scenă părea cam timid, dar în studiourile de înregistrare, Brian Wilson avea totdeauna cuvîntul hotărîtor. Unul dintre idolii săi era Phil Spector. Din pricina exigențelor lui Brian Wilson, înregistrările formației *Beach Boys* deveniseră atît de complicate, încît, din punct de vedere tehnic, ele nu puteau fi reproduse în concerte. Ziariștii au născocit pentru această creație ieșită din comun denumirea de „rock pentru studiouri". Brian Wilson a protestat, dar nu a renunțat la sistemul său de lucru. Pe discurile înregistrate în anul 1966, el a atins limita posibilităților tehnice. Mai mult nu se mai putea. Albumul *Pet Sounds* („Sunetul favorit") face parte din creațiile fundamentale ale istoriei rock-ului, cu toate că a înregistrat un eșec la publicul american. Care să fie explicația ? Spre deosebire de înregistrările anterioare, albumul acesta conținea o paletă mai largă de dispoziții sufletești decît simpla bucurie concentrată care pînă atunci reprezentase filosofia existențială a „Băieților de pe plajă". Discul single *Good Vibrations* („Vibrații de bună calitate") a fost realizat după o muncă de 18 luni, dar rezultatul obținut a fost ireproșabil. Fantezia sonoră nelimitată a acestui disc a reușit să-i farmece de prima dată, atît pe iubitorii de experimente, cît și pe ascultătorii conservatori. Dar încă din acea perioadă, Brian Wilson fusese înlocuit pe scenă de un alt instrumentist. Și aceasta pentru că, în afara compoziției care îi lua destul timp, intervenise în viața lui Brian Wilson și un alt factor care îl împiedica să plece în turnee, anume o stare sufletească de necontenită con-

Scanned with OKEN Scanner

fruntare cu sine însuşi. Aspiraţia sa spre perfecţiune se transformase într-o obsesie paranoică. Nu-l mai mulţumea aproape nimic. Vroia nici mai mult nici mai puţin decît desăvîrşirea. Modela şi remodela mereu şi tot ce nu corespundea legislaţiei sale estetice era distrus fără milă. A distrus chiar şi înregistrările ce urmau să apară într-un alt album al formaţiei, fiindu-i teamă că ele nu erau destul de bune. Din fericire, membrii formaţiei sale au reuşit întotdeauna să frîneze aceste momente critice din cariera lor şi să salveze zestrea artistică de la distrugere. Dar perioada de progres a înregistrat şi momente de apoteoză. Cele din urmă discuri ale „Băieţilor de pe plajă" reprezintă o sinteză originală a întregii creaţii anterioare, deoarece ei nu se întorceau la trecut cu ajutorul cliseului, ci prin stilul şi spiritul lor de grup. Acest spirit de grup a rămas pînă astăzi foarte pregnant, cu toate că nimeni nu s-ar mai gîndi în zilele noastre să caute în spiritul de grup al „Băieţilor de pe plajă" mişcarea de avangardă ca în timpul discurilor *Pet Sounds* şi *Good Vibrations*.

PREGĂTIREA PENTRU INVAZIA BRITANICĂ

Anii '60 au reprezentat în lumea rock-ului nu numai acea „perioadă de aur", ci şi sfîrşitul monopolului deţinut de muzicienii americani. Rock-ul a început să se stabilească şi în alte ţări, dar cele dintîi încercări de creştere a acestei corcituri au dat naştere unor specimene mult prea blînde şi tributare exemplelor de peste ocean. După trecerea primului deceniu, a căpătat dreptul la cuvînt generaţia de ascultători şi muzicieni care fuseseră educaţi de piesele cu totul excepţionale şi departe de a fi comode ale lui Chuck Berry şi Elvis Presley. Pulsul rock-ului le-a intrat însă repede în sînge, aşa că, foarte curînd, ei au fost capabili să depăşească limitele unei copieri mecanice, unde nu putea fi vorba de personalitate creatoare. Acest lucru s-a realizat pentru prima dată în Marea Britanie. Din cauza limbii identice, cît şi din alte motive, Marea Britanie slujise de mai multe ori drept intermediar cultural între ambele ţărmuri ale Atlanticului. De data aceasta însă, Marea Britanie n-a mai jucat rolul atît de bine ca înainte, ci foarte bine încît, pentru un timp, a dominat şi întreaga industrie muzicală a Statelor Unite. Valul britanic a fost primit în Europa ca începutul unui fenomen cu totul nou. Pînă acum, aici, în Marea Britanie, era obiceiul ca prima decadă a rock-ului să fie considerată ca o etapă închisă care nu avea nimic comun cu rock-ul de mai tîrziu şi, în plus, aici domnea păre-

Scanned with OKEN Scanner

rea că în Europa nu s-ar fi putut produce așa ceva, întrucît rock-ul timpuriu a fost rezultatul excentricității „trăzniților de americani".

În anul 1955, cînd în topurile britanice conducea *Bill Haley* cu piesa sa *Shake, Ratle and Roll* („Scutură-te, învîrtește-te, leagănă-te"), a început prietenia și colaborarea celor doi elevi din Liverpool, anume *John Lennon* (9.X.1940—8.XII.1980) și *Paul Mc Cartney* (18.VI.1942—). După zece ani ei au devenit cei mai populari compozitori ai muzicii ușoare din Marea Britanie. În anul 1958 li s-a alăturat *George Harrison* (25.II.1943—), tot din Liverpool, constituind o grupare care și-a schimbat denumirea de cîteva ori, din *Silver Beatles* („Gîndacii de argint"), rămînînd pînă la urmă numai *Beatles*. Aici trebuie să facem precizarea că în ortografia denumirii de *Beatles,* se ascunde un joc de cuvinte. În limba engleză, traducerea corectă a cuvîntului gîndac este *beetle,* iar forma *beatle* se aseamănă cu *beat,* care înseamnă ritmul de bază al acestei muzici.

După doi ani, Beatles-ii au început să bată drumul între Liverpool, unde se afla sediul lor, clubul *Cavern* („Grota"), și Hamburg, unde plecau ca să cîștige bani. Concertele susținute aici în diferite localuri hamburgheze aveau pentru ei o însemnătate mai mare decît ar părea la prima vedere. În opinia criticului american Lester Bangs, orașul Hamburg reprezenta „o stație importantă și un mediu de probă unde formațiilor muzicale li se cerea să cînte toată noaptea, repede și cît mai tare. Instrumentiștii nu puteau să reziste fără diferite medicamente de fortificare a organismului. În această atmosferă, cei care nu știau să cînte se simțeau obligați să preia microfonul, atunci cînd cîntărețul formației rămînea fără voce. Totul era sălbatic. În aceste condiții, sunetul a devenit o teribilă obsesie și o rampă de lansare pentru atacul ce avea să fie dat asupra Statelor Unite ale Americii. În aceasta constă și factorul hotărîtor. Conform oricărui mod de apreciere rațională, schimbările rock-and-roll-ului american erau inferioare, frenetice și absolut stîngace. Ceea ce se crea era de fapt numai o gălăgie fără nici un sens, în spatele căreia nu se afla nimic altceva decît entuziasmul instrumentiștilor.

Sînt de acord că a existat și o latură pozitivă a lucrurilor. În genul de muzică al cărei element principal este o nebunie dezlănțuită, isteria trecătoare și nuditatea interioară reprezintă o sursă de vitalitate, și acest fapt nu este întru totul paradoxal."

Respectiva caracterizare nu e deloc lăudabilă. Dar de data aceasta nu este vorba de critica negativă care vine din exterior, ci de o privire inițiată din interior care, într-un fel, demonstrează că criticii și muzicienii rock nu sînt deloc încîntați atunci cînd cineva face din muzica lor o artă prea mare, uitînd de sursele deosebit de simple din care s-a născut rock-ul. De altfel, rock-ul n-a suportat niciodată o înnobilare prea mare, pentru că noblețea îl lipsea tocmai de acea vitalitate menționată mai sus. Aceasta reprezintă, în linii mari, o altă modalitate prin care poate fi definit rock-ul.

În acea perioadă Beatles-ii interpretau numai cîntece din repertoriul rock-ului american. Înregistrările oficiale de atunci îi menționează ca pe un grup de acompaniament al interpretului *Tony Sheridan* care încerca să cînte la Hamburg în stilul lui Elvis Presley. Împreună

Scanned with OKEN Scanner

cu Tony Sheridan, Beatles-ii au înregistrat și cîntecul popular scoțian *My Bonnie* („Frumoasa mea"). Admiratorii din Liverpool ai Beatles-ilor au aflat de această înregistrare, și atunci cînd Brian Epstein, proprietarul unui magazin de discuri din localitate, remarcînd o cerere sporită a discului cu această înregistrare, s-a dus personal să-i asculte pe Beatles-i la clubul *Cavern*. După o lună, Brian Epstein a devenit managerul formației căreia, în felul acesta, i se deschideau noi perspective. Succesul impunea anumite restructurări organizatorice. În anul 1962, formația Beatles a căpătat componența ei definitivă. Bateristul de pînă atunci și anume *Denis Wilson*, a fost înlocuit de *Ringo Starr*, pe numele său adevărat *Richard Starkey* (7.VII.1940—), tot din Liverpool. În luna august a aceluiași an, formația Beatles a încheiat un contract cu societatea EMI, iar peste puțină vreme, în toamnă, a apărut primul disc single, o compoziție a lui John Lennon și Paul Mc Cartney, *Love Me Do* („Fă totul pentru iubire"), veche de vreo cinci ani, dar care își păstrase întregul parfum de sinceritate și noblețe umană.

BEATLEMANIA. La un moment dat, lucrurile au început să se desfășoare rapid. În decursul anului 1963, discurile formației Beatles se statornicesc pe locul întîi din topurile britanice. Numărul total al discurilor care se vînduseră în acest an, de două milioane și jumătate, constituia un record în istoria muzicală a Marii Britanii. Întrega țară fusese cuprinsă de febra numită *beatlemania*. În anii următori, această epidemie a pătruns și în Statele Unite ale Americii, unde a căpătat proporții gigantice. Dar totul luase deodată o întorsătură inversă. Dacă o formație americană vroia să cîștige ceva bani, atunci trebuia măcar să se pieptene în stilul Beatles. În acest sens, un episod este elocvent. Cînd formația Beatles a venit cu avionul pentru un turneu în Statele Unite, terasa aeroportului din New York era luată cu asalt de mii și mii de admiratori.

— Fantastic, așa ceva n-am mai văzut nici cu ocazia venirii altețelor regale, spuneau funcționarii obișnuiți ai aeroportului newyorkez. Premierul britanic de atunci, Douglas-Hume, a fost nevoit să-și amîne vizita la Washington, din pricina formației Beatles care crease un climat incandescent, impropriu unor tratative politice. Dar din punctul de vedere al presei de scandal, nu era vorba decît de o modă trecătoare, ca toate celelalte mode. De pildă, ziarul newyorkez „Herald Tribune", afirma că secretul Beatles-ilor se compune din 75% reclamă, 20% pieptănătură și 5% melodii de bîlci. O eroare, desigur ! Dar această eroare avea un revers nemaipomenit — creația Beatles-ilor care nu s-a distins numai prin durabilitatea sa, și prin vitalitatea caracteristică datorită căreia se dezvoltă continuu și își crea drum înainte.

Beatles-ii nu au ales niciodată calea împotrivirii. Popularitatea era pentru ei o trambulină de care aveau absolută nevoie, deoarece datorită acestei popularități și-au putut permite diferite lucruri. Majoritatea predecesorilor, ca și cea

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

a urmașilor, considera ca ceva de la sine înțeles să trăiască din succesele realizate ca și din formula artistică atestată. Beatles-ii însă au refuzat să respecte asemenea reguli comerciale care guvernau în muzica ușoară cu destulă diplomație, pentru a nu se produce vreo răsturnare de principii. Cei care erau însărcinați cu aplicarea acestor principii, erau încă puternici și, cu toate acestea, pînă la urmă Beatles-ii au ieșit învingători. De altfel, erau înzestrați cu foarte mult talent și aveau noroc cu carul. Astăzi s-ar găsi cu mare greutate vreun critic care să poată descoperi vreo greșeală esențială în repertoriul formației Beatles. Lucrul acesta se datorează, printre altele, și faptului că, prin creația sa, formația Beatles a marcat evoluția viitoare a muzicii ușoare, introducînd, pentru o perioadă destul de lungă, anumite criterii de apreciere.

O latură distinctă a cîntecelor formației Beatles, în special a celor mai vechi, este fondul lor de bucurie sinceră, plenitudinară. Iată ce spune Lester Bangs într-un articol din anul 1964, unde ajunge la concluzia că „prospețimea modului de interpretare a Beatles-ilor era o noutate sonoră absolută. Astăzi, ascultătorul simte că din aceste sonorități se degajă un sentiment fermecător de puritate, un sentiment de respingere față de prefăcătorie și de ascundere a emoțiilor personale, simte curajul de a spune totul, un lucru nemaiauzit de la vreun interpret alb de rock-and-roll."

Așadar, acesta a fost cel dintîi secret al formației Beatles, secret la care se adăugau textele și melodiile la fel de sincere și de înaltă calitate artistică. După cum se poate vedea, cu toată simplitatea lor, aceste cîntece nu și-au pierdut farmecul nici pînă în zilele noastre. Un farmec deosebit, de o prospețime care durează și va dura încă mult timp, au și filmele formației Beatles, dintre care amintim *A Hard Day's Night* („Noaptea cea mai grea"), realizat în 1964, apoi *Help* („Ajutor"), din 1965, precum și filmul de desene animate *Yeloow Submarine* („Submarinul galben"), din 1969. Aceste filme se deosebesc radical de clișeele tradiționale ale filmelor în care apar vedetele muzicii ușoare. Beatles-ii nu sînt stilizați în roluri dramatice, ci se interpretează pe ei înșiși. Umorul lor personal și plin de originalitate contribuie foarte mult la realizarea unei tonalități expresive ce-i imprimă filmului nota particulară, un *distingo* demn de toată atenția.

Despre cel de-al doilea secret al succeselor atinse de Beatles-i am vorbit deja. Este vorba de evoluția continuă a creației lor, împreună cu faptul că nu-și prea făceau probleme în legătură cu directivele comerciale ale oamenilor de afaceri. Cîteodată se întîmpla ca formația Beatles să apară pe scenă cu cîte un cîntec care nu se prea potrivea cu haina sonoră de pînă atunci a formației. Paul Mc Cartney a discutat despre un asemenea cîntec cu George Martin care deținea rolul producătorului în ceea ce privea înregistrările formației. Pe lîngă legătura legală dintre societatea discografică și interpreții profesioniști, responsabilitatea de producător includea și rolul de consultant muzical care nu o dată își asuma și dreptul de a dirija imaginile muzicale ale autorilor. În cazul

Scanned with OKEN Scanner

respectiv, George Martin a declarat că acelui cîntec i s-ar potrivi un acompaniament de instrumente cu coarde. Paul Mc Cartney s-a speriat. Orchestra de coarde reprezenta pentru el o sinteză de imagini muzicale, dar un cvartet de coarde i se părea acceptabil. Cîntecul care a luat fiinţă în acest mod a reprezentat un punct principal în întreaga istorie a muzicii uşoare. Melodia numită *Yesterday* („Ieri") a apărut în anul 1965 şi a fost primită fără nici o rezervă, atît de public, cît şi de critică. Nu era însă vorba numai de un experiment izolat. „Să încercăm şi în alt fel !", era cuvîntul emblematic al formaţiei Beatles. El s-a materializat în trei albume : *Rubber Soul* („Suflet de gumă"), realizat în 1965, *Revolver*, în 1966 şi *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* („Orchestra clubului inimilor singuratice a sergentului Popper"). În aceste trei albume pot fi deosebite foarte uşor individualităţile fiecărui membru al grupării Beatles. Cel mai puţin frapant este Ringo Starr, deoarece, ca interpret vocal, el apare numai în puţine cîntece cu o atmosferă tipică de linişte şi relaxare, iar ca baterist nu putea să treacă dincolo de limitele instrumentului. Cu chitaristul George Harrison s-a întîmplat însă altceva, fiind atras de filosofia şi muzica indiană, în creaţiile lui au început să apară destul de des instrumentele muzicale orientale. Dar majoritatea repertoriului formaţiei Beatles provenea de la ceilalţi doi membri ai grupării, John Lennon şi Paul Mc Cartney. Ei se semnau sub fiecare compoziţie, amîndoi, cu toate că unele din ele erau compuse separat. Dintre acestea, melodiile şi textele lui Paul Mc Cartney, ca de altfel şi vocea sa, aveau o gingăşie tipică rock-ului şi un farmec romantic, în timp ce John Lennon era mai ironic şi prefera sunetele electronice a căror siluetă sonoră era mai suplă, mai plină de cutezanţă şi mai sigură pe sine. Această polarizare iese la suprafaţă abia în ultimele înregistrări, pe cînd, în piesele de la început, cele două voci se suprapuneau atît de perfect încît era aproape cu neputinţă să se distingă una de cealaltă.

Albumul care purta titlul *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Band Club* marchează apogeul erei Beatles şi culminaţia „anilor de aur" ai rock-ului. Acest album a fost conceput ca un ciclu închis de cîntece, cu o introducere, cuprins şi încheiere şi chiar un post-scriptum care este reprezentat de piesa *A Day In the Life* („O zi din viaţă"). După trei ani de la apariţia acestui album, gruparea se destramă, şi fiecare din membrii săi îşi continuă activitatea muzicală pe direcţii individuale. Ringo Starr şi-a încercat norocul în cinematografie, în ultimii ani înregistrînd, în medie, un album la doi ani, realizînd discuri al căror farmec constă în calitatea pieselor selecţionate. Talentul componistic al lui George Harrison s-a manifestat pe deplin abia pe discurile sale proprii. În 1971, a organizat în sala *Madison Square* din New York un concert de binefacere pentru emigranţii din Bangladesh, la care au participat, printre alţii şi *Bob Dylan* muzicianul indian *Ravi Shankar* şi, bineînţeles, *Ringo Starr*.

Cîntecele lui John Lennon exprimă, în majoritatea lor, sentimentele şi convingerile intime ale autorului, amintiri dedicate ma-

Scanned with OKEN Scanner

mei sale sau pacifismului. Aceste cîntece le putem găsi înregistrate pe două discuri single și pe două albume care sînt considerate de critica muzicală ca cele mai bune discuri individuale ale membrilor formației Beatles. Aceste cîntece sînt : *John Lennon/Plastic Ono Band*, realizat în 1970, și *Imagine*, în 1971. În afară de aceste cîntece, John Lennon a mai editat cîteva albume controversate ce conțineau multe sunete electronice. La realizarea acestor înregistrări a colaborat cu soția sa *Joko Ono*, de unde și numele albumului din anul 1970.

Dar interpretul cel mai fructuos dintre cei patru Beatles-i a fost Paul Mc Cartney, care apare sistematic împreună cu formația sa *Wings* („Aripi"), unde la clape și vocea de acompaniament se afla soția sa *Linda Eastman*. Creația lui Paul Mc Cartney se distinge printr-un nivel constant, deși cu greu am putea găsi peste tot aceeași adîncime de idei pe care o au cele mai bune discuri ale formației Beatles. Cu toate acestea, Paul Mc Cartney este socotit astăzi ca unul dintre cei mai talentați autori de muzică ușoară.

*

La primele sale începuturi, formația Beatles avea în Marea Britanie direcții stilistice paralele. Din Liverpool proveneau și *Searchers* („Căutătorii"), *Gerry and the Pacemakers* („Gerry și făuritorii păcii"), *Merseybeats* și *Swinging Blues Jeans*, iar din Manchester, formația *Hollies*. Dar în acea perioadă se practica în Anglia și o muzică puțin mai dură. Un contrast expresiv cu formația Beatles a fost, încă de la început, din momentul cînd s-a înscris pe orbita sa proprie, formația

ROLLING STONES. La începutul anilor '60 membrii formației *Rolling Stones* se aflau împrăștiați în diferite grupuri vremelnice care cîntau prin cluburile londoneze sau în cele din împrejurimile metropolei. Ei aveau în comun două lucruri : repertoriul format în cea mai mare parte a sa din blues-urile negrilor și un public care nu era prea numeros, dar destul de bine conturat.

Efervescența blues-ului a avut în Marea Britanie drept rezultat nașterea unei întregi generații de muzicieni rock și jazz. Sub un astfel de climat stimulator, la începutul anului 1963, s-a constituit formația *Rolling Stones*. Denumirea formației a fost împrumutată dintr-un cîntec unde era vorba despre o piatră care se rostogolește și care astfel nu va fi niciodată năpădită de mușchi.

Membrii noii formații ca și cei din Beatles au învățat din șlagărele rock americane, dar interpretarea lor se apropia mai mult de stilul negrilor ceea ce, pentru urechea albilor, suna dur și provocator. De aceea, rolul managerului a fost și acela de a da o formă corespunzătoare aspectului și modului de prezentare a formației. Rezultatul final a fost crearea unui antipod perfect al Beatlesilor, zîmbitori și spilcuiți. Drept urmare a acestui fapt, unul dintre membrii formației Rolling Stones, pianistul *Jan Stewart*, a

Scanned with OKEN Scanner

abandonat formația, deoarece el fiind o fire blîndă, solară și lirică, nu se putea armoniza cu ceilalți de vitalitate explozivă, dionisiacă. Componența formației Rolling Stones era următoarea: *Mick Jagger* (27.VII.1943—) voce, *Keith Richard* (18.XII.1943—) chitară solo, *Brian Jones* (28.II.1942—), chitară, *Bill Wyman* (24.X.1936—) și *Charlie Watts* (2.VI.1941—), baterie.

Încercări de definire a rock-ului au mai fost făcute în cadrul acestui capitol, dar dacă veți asculta oricare din înregistrările formației Rolling Stones, le puteți uita pe toate celelalte, cu conștiința curată, oricît ar fi aceste definiții de cuprinzătoare, deoarece muzica formației este de mulți ani cea mai exactă definiție a rock-ului. Explicația este logică. Nu trebuie să se uite faptul că începuturile Rolling Stones-ului s-au desfășurat exact ca și începuturile rock-and-roll-ului în urmă cu 10 ani, în Statele Unite ale Americii. Omul alb a luat muzica neagră pentru a distila din ea caracterul rebel care se va impune în rîndul tinerilor din generația nouă, pentru că el exprima relația lor cu obiceiurile, convențiile și gusturile părinților. Atitudinea de răzvrîtire a formației Rolling Stones convenea simțului muzical al publicului, dar ea nu se bucura de aceeași admirație printre muzicienii de culoare, întrucît acestora nu le aducea nimic nou, și în afară de aceasta, Rolling Stones interpreta muzica neagră într-un mod destul de straniu. De pildă, vocea lui Mick Jagger avea pentru ei un caracter de diletantism evident, cu toate că, spre deosebire de majoritatea imitatorilor albi de blues, Mick Jagger era foarte pudic și nici nu încerca să imite accentul americanilor. Interpretarea novatoare a lui Elvis Presley sucise capul

Scanned with OKEN Scanner

profesorilor de canto și nu numai acestora, dar pe Mick Jagger puțini dintre ei îl luau în serios. Posibilitățile vocale și tehnice ale vocii sale erau într-adevăr minime, dar lucrurile acestea n-au nici o importanță în blues.

Mick Jagger a dezvoltat intonația și subtextul expresiei bluesului pînă la adevărate grimase vocale. El pleca de la premisa că ascultătorul nu trebuie să înțeleagă textele englezești, pentru că el, oricum, va bănui despre ce este vorba, dîndu-și seama că interpretul ar putea să clocotească de furie, dar în loc de aceasta se mulțumește să rîdă diabolic. Vocea lui Mick Jagger era deseori acoperită de muzica instrumentelor în așa măsură, încît nici nu se putea înțelege despre ce este vorba în cîntecul său. Și fiecare înțelegea ce vrea, la voia întîmplării. De altfel, acest factor al hazardului era introdus intenționat de membrii formației în cîntecele lor. În legătură cu aceasta, Mick Jagger spunea că este foarte mulțumit cînd ascultătorii își alcătuiau textele cîntecelor după fantezia și posibilitățile lor de improvizație. Și de cîte ori avea prilejul, el îl cita pe Fats Domin care afirmase odată că „nu trebuie să cînți nicidată prea inteligibil!".

Și mai este un fapt de care trebuie ținut seama. Nici unul din membrii formației Rolling Stones n-a încercat să trezească vreo impresie de virtuozitate tehnică. După moartea lui Brian Jones, locul acestuia a fost preluat de chitaristul *Nick Taylor* care, în acea perioadă, făcea parte dintre cei mai buni improvizatori, dar în cadrul formației *Rolling Stones* nu a avut altă șansă decît să cînte simplu și autentic. Cu timpul, s-a dovedit că acest mod sobru de interpretare a rock-ului este mult mai dificil și mai important decît utilizarea acelor solo-uri prelungite și a ornamentelor de mare efect. Este clar că inovația muzicală nu a avut în cadrul formației Rolling Stones aceeași importanță capitală ca la Beatles. Rollingstones-iștii au făcut experiențe mai degrabă cu sentimente și dispoziții sufletești, lucru demonstrat și de baladele lor emoționante, în care totuși, din cînd în cînd, se puteau înregistra și ornamentații stilistice și subtilitatea unor metafore care izbeau prin prodigioasa lor noutate. Baza repertoriului lor erau piesele mai dinamice și mai agresive care aveau caracterul unei anumite constatări sau al unui strigăt legat de o grimasă diabolică. Înregistrările cele mai expresive au apărut în anul 1965, sub titlul *I Can't Get No Satisfaction* („Nu simt nici o satisfacție"). Carl Betz a scris despre acest album următoarele: „Succesul fenomenal al acestui album, care a făcut din el o operă clasică în istoria genului, a fost determinat de faptul că albumul acesta l-a explicat pe Mick Jagger și formația Rolling Stones. Atunci cînd Mick Jagger descria sentimentul său de frustrare și de alienare, el exprima de fapt sentimentul ascultătorilor săi față de lumea înconjurătoare și îi ajuta să înțeleagă de ce Rollingstones-iștii se comportă în felul acesta." Aici mai trebuie subliniat și faptul, peste care nu se poate trece, că repertoriul formației Rolling Stones provine aproape în exclusivitate din creația lui Mick Jagger

Scanned with OKEN Scanner

și cea a lui Keith Richard. Dar publicul nu cumpără discurile lor numai pentru cîntărețul Mick Jagger și cîntecele acestuia, ci și pentru sunetul care formează elementul principal, dimensiunea stilistică a formației. Datorită vitalității sale, cariera formației Rolling Stones durează de peste 15 ani și încă nu i s-au vestejit laurii, sînt la fel de proaspeți, ca și la primele succese pe fruntea sa.

*

Paleta stilistică dată de contrastul Beatles-Rolling Stones a avut numeroase nuanțe interesante în morfologia zecilor de grupuri muzicale din toate colțurile Marii Britanii. Astfel, membrii grupării *Kinks* („Noduri") din Londra au început cu sunetul dur al chitarei și cu piese armonizate în stilul blues-ului. După trecerea anilor, *Ray Davis* (1944—), șeful grupării *Kinds*, a devenit un interpret-comentator ironic și zîmbitor al Angliei contemporane. O transformare a cunoscut și jazzul prin a cărui reformă au luat ființă grupările *Manfred Mann* cu cîntărețul *Paul Jones* și *Animals*, cu *Eric Burdon*. Interpretarea lor muzicală a atras un public larg și a impresionat și pe cei mai pretențioși ascultători. Cîntărețul irlandez *Van Morrison* s-a afirmat, împreună cu formația *Them*, printr-un repertoriu rhytm-and-blues. În anii '70, *Van Morrison* a devenit unul dintre interpreții cei mai originali ai rock-ului, inspirîndu-se însă și din fondul generos al jazzului.

Printre cele mai originale formații ale timpului se numără *Yardbirds* („Bobocii"), la care valurile blues-ului se întrepătrund cu unele experimente sonore și uneori chiar și cu influențe destul de îndepărtate. Cîntecul celor din *Yardbirds*, *Still I'm Sad* („Liniștit în suferință") este o adaptare izbutită după un coral gregorian. O sonoritate interesantă se găsește și în muzica formației de cvartet WHO. Cei trei instrumentiști ai formației cîntau cu o asemenea vervă și virtuozitate, încît puteau să renunțe și la chitara de acompaniament. O importanță deosebită în crearea stilului WHO a avut-o *Pete Townshend*, o personalitate creatoare, care era șeful WHO-ului. El a scris și două opere, anume: *Tommy*, realizată în 1969,și *Quadrophenia*, în 1974, inspirate din lumea rock-ului, care, inițial, fuseseră destinate numai comerțului discografic și scenelor de concert, dar pînă la urmă din ele s-a obținut o versiune dramaturgică și o adaptare cinematografică. O surpriză ieșită cu totul din comun în ansamblul manifestărilor muzicale din anii '60 a fost reprezentată de succesele unui alt grup, constituit tot din patru membri, *Spencer Davis Group*, care pornea de la repertoriul blues-ului. Cel mai tînăr membru al grupului, *Stevie Winwood* (1948—), cîntăreț, chitarist, și mai tîrziu organist și compozitor, a fost cea mai marcantă personalitate, bucurîndu-se și de o voce plină, inspirată din stilul lui Ray Charles. Mai tîrziu, cînd însăși personalitatea lui Stevie Winwood s-a așezat pe temeiurile sale definitive, această voce a căpătat o formă personală inimitabilă. În anul 1967, Stevie Winwood a înființat, împreună cu *Dave Mason*, chitară și voce, *Jim Capaldi*, baterie și voce, și *Claris Woord*, flaut și saxofon, o formație proprie pe care a intitulat-o *Traffic*. Noua formație s-a impus repede atenției generale printr-o concentrare de talente bine sudate și care dispuneau de mijloace de creativitate în afară

de orice discuție. Toți cei patru membri ai Traffic-ului compuneau, iar trei dintre ei — Stevie Winwood, Dave Mason și Jimi Copaldi — cîntau pe rînd, așa cum fac și astăzi, fiind prețuiți de marele public ca soliști de o fermecătoare ținută artistică. Încă din perioada sa de început, formația Traffic a constituit una din cele mai mari descoperiri ale scenei engleze, alături de *Pink Floyd* și *Cream*, nu numai datorită amplelor sonorități de jazz din muzica lor care proiecta coloane sonore impresionante în spațiul limitat al sălilor de spectacole, lăsînd impresia că sînt capabile să perforeze plafoanele pentru a se lansa în infinit, dar și prin faptul că membrii acestei formații au renunțat la tradițiile primelor formații rock și în special la formula sonoră care reieșea din componența de chitare și din modul de a cînta la diferite instrumnete muzicale.

CREAM. Pînă în prezent am discutat despre formațiile al căror specific a constat în faptul că membrii lor scriau cîntece proprii și le interpretau în stiluri originale, iar acompaniamentul instrumental era la fel de autentic și de inimitabil. În acest fel a luat ființă o anumită sonoritate în care un rol de prim-ordin îl juca nu numai intenția conștientă a autorilor de a se realiza într-un plan elevat, dar și însăși muzica din care au crescut, cu cine au cîntat în diverse formații, în ce climat spiritual și cît de bine s-au înțeles cu ceilalți instrumentiști. Acest lucru este uneori mai important decît virtuozitatea tehnică. Dar a trebuit să vină odată și timpul cînd între interpreții rock și-au făcut apariția și unii virtuozi ai instrumentelor și cînd publicul a început să se intereseze de tot ceea ce putea fi interpretat în rock de chitară. La aceasta a contribuit și curentul muzical care a pătruns, în afară de Statele Unite ale Americii, și în țările europene. Acest curent a fost redescoperirea blues-ului. În cadrul acestui stil, chitara joacă un rol cheie, iar schema armonică a blues-ului îi îndeamnă pe interpreții rock la improvizație. Stilul retro al blues-ului a germinat în Marea Britanie încă din perioada de început a formației Rolling Stones, dar pentru această formație, „blues-ul pur" a constituit numai o stație de trecere. Mulți dintre colegii celor din Rolling Stones însă au rămas credincioși acestui gen pentru toată viața. Printre aceștia a fost și *John Mayall* (1933—) care știa să cînte la tot felul de instrumente muzicale, de la muzicuță, pian și orgă, pînă la chitara de diferite sonorități și cu un număr diferit de coarde. Asemenea cîntăreți constituiau un adevărat fenomen al naturii. Astfel, cîntărețul John Mayall din Manchester, în vîrstă de 23 de ani, care își formulase opțiunile în stilul blues-ului negru, era considerat, ca instrumentist, drept o curiozitate muzicală. Creația sa însă nu era lipsită de farmec, și capacitatea sa de convingere era deosebită. Aceasta însă nu datorită vreunei desăvîrșiri tehnice, ci sincerității inflexibile a lui John Mayall. De altfel, nu peste multă vreme el a devenit o personalitate în jurul căreia au gravitat cei mai buni muzicieni de blues. Unul dintre aceștia a fost chitaristul *Eric Clapton* (1945—). În formația lui John

Scanned with OKEN Scanner

Mayall, *Bluesbreakers* („Spărgător de blues"), Eric Clapton a venit de la *Yardbirds*, unde toți membrii erau la fel de talentați, dar și mai ...electrificați !

Albumul care s-a realizat în cadrul acestei colaborări, în 1966, face parte din legendele rock-ului. A fost cel dintîi album necomercial care a pătruns integral în clasament. Pînă atunci, drumul albumelor L.P. în clasamentele succeselor se realiza numai prin șlagăre apărute anterior pe discuri single. Solo-urile lui Eric Clapton din cuprinsul albumului *Bluesbreakers* au fost apreciate de unii critici ca fiind expresia cea mai înaltă a carierei sale muzicale, dacă nu în totalitatea capacităților sale creatoare, măcar în ceea ce privește stilul, gradația și concentrarea de mijloace artistice. Nu vom găsi aici, în interpretările solistice ale lui Eric Clapton, nici o notă în plus, printre altele și datorită faptului că majoritatea compozițiilor nu au o durată mai mare de 3 minute. Încă din anul 1966, cînd s-a realizat acest album, Eric Clapton l-a părăsit pe John Mayall, împreună cu un alt instrumentist valoros, baschitaristul *Jack Bruce* (1943—) și acesta de asemenea talentat, cu mintea plină de idei noi și de planuri pentru viitor și nutrind dorința de a pune bazele unei noi formații Cel de-al treilea membru al formației *Bluesbreakers* a fost *Ginger Baker* (1939—), unul din veteranii scenei londoneze de blues și jazz. Numele acestui trio a devenit celebru : *Cream* („Crema"). Răsunetul membrilor acestei formații n-a depășit în acea perioadă anchetele revistelor de specialitate și interesul publicului din cluburi, așa că, deocamdată, încă nu putea fi vorba de niște vedete. Dar numele celor trei — Eric Clapton, Jack Bruce și Ginger Baker — s-a impus repede. De la cele dintîi concerte date de Cream a devenit clar că muzica interpretată de acest trio nu era nici blues curat și nu corespundea nici tradițiilor rock-kului britanic. Apoi capacitățile ascunse ale celor trei instrumentiști strălucitori au început să iasă la lumină. Compozițiile lor aveau volute melodice de un mare rafinament, dar cu toate acestea erau acceptate și de publicul larg. Treptat-treptat, caracteristicile formației Cream se limpezeau tot mai mult. Dintre acestea se impunea atenției mai ales vocea șlefuită și autoritară a lui Jack Bruce și îndeosebi maniera absolut originală cu mici infuzii de comedie bufă în modul de aranjare a pieselor. În acest domeniu, cei trei artiști și-au putut permite foarte multe lucruri, pentru că știau să cînte un mare număr de melodii și într-o atmosferă de bună dispoziție care proiecta deasupra publicului o aură de optimism regenerator. O mostră tipică a creației lor este albumul *Wheels of Fire* („Roțile focului"), realizat în anul 1968. Înregistrările de concert de pe unul din discuri dovedesc în primul rînd capacitățile improvizatorice ale interpreților. Celălalt disc al albumului a fost înregistrat în studiou unde sînt excluse improvizațiile. Sunetul trioului este îmbogățit aici și cu alte instrumente la care cei trei membri ai formației cîntau de obicei, adică violoncelul, orga cu pedale, clopoțeii ș.a. Formația Cream a rezistat timp de doi ani, perioadă în care a obținut o popularitate neașteptată, atît în Statele Unite ale Americii cît și în Europa. Co-

Scanned with OKEN Scanner

laborarea ocazională a formației Cream cu unele din marile personalități ale rock-ului a început să devină frecventă de-a lungul vremii, de unde rezultă că gruparea, deși bine sudată, rămînea deschisă și nu respingea prezența altor valori muzicale. Ca și în jazz, era vorba de grupuri de muzicieni care se întîlneau în studiou numai pentru a înregistra un album comun. În perioada formației Cream, asemenea colective erau denumite în rock „supergrupuri". Cel mai discutat dintre supergrupuriile de atunci a fost *Blind Faith* („Soarta oarbă") care era format din foștii membri ai grupului Cream, și anume Eric Clapton, Ginger Baker și Stevie Winwood și baschitaristul și violonistul *Rick Grech*. Dar acest grup n-a rezistat, destrămîndu-se numai după cîteva luni de existență, reușind să editeze un singur album, prea puțin pentru valoarea personală a membrilor care au părăsit constelația, pentru a se înscrie fiecare pe orbita sa proprie.

JIMI HENDRIX. (27.XI.1942—18.IX.1970), au fost un chitarist extraordinar, o adevărată minune a timpului său, despre care s-a spus că a fost cel mai de seamă instrumentist din istoria rock-ului și nici pînă astăzi nu s-a găsit cineva care să dezmintă această afirmație.

Jimi Hendrix s-a născut la Seattle, în partea de Nord-Vest a Statelor Unite, unde a crescut sub influența bluesmanilor negri, și de la vîrsta de 21 de ani a început să colinde prin diferite săli de concerte ca chitarist de acompaniament. Acest pelerinaj a durat pînă în toamna anului 1966, cînd viitorul său manager l-a descoperit într-un club din New York și l-a convins să vină împreună cu el în Anglia. Nu ușor s-a lăsat

convins Jimi Hendrix să-și părăsească ținuturile natale și a fost nevoie de nenumărate demersuri din partea celui care vedea în tînărul de 24 de ani o mare descoperire a sa. Viitorul manager a avut dreptate. Încă de la începutul anului următor, 1967, a fost limpede că Jimi Hendrix este o mare descoperire muzicală.

Este indiscutabil faptul că pentru ca un poet sau un interpret muzical să apară la timpul potrivit și în fața unui public potrivit, este uneori nevoie de mult noroc, mai ales cînd ești negru. Jimi Hendrix era negru, și după o anumită opinie publică, locul lui era în sertarul pe care scria „soul" sau rhytm-and-blues, și aceasta pentru că revoluția rock era condusă în primul rînd de albi. Este destul de interesant faptul că printre negri s-au găsit într-adevăr puține personalități

Scanned with OKEN Scanner

remarcabile care să se afirme în domeniul rock-ului și în fața publicului pasionat de acest gen muzical și format în cea mai mare parte din ascultători albi. Numai că publicul londonez, mai circumspect de data aceasta, nu s-a mai lăsat înșelat de sertarele muzicale etichetate, așa cum s-a întîmplat cu publicul din patria lui Jimi Hendrix și apoi, apartenența rasială a tînărului artist îi adăuga o expresie oarecum demonică, de parcă ar fi descins direct dintr-un epos faustian, dîndu-i un aer exotic și sporindu-i nota de atractivitate în rîndurile tinerilor albi. Fără aceste împrejurări prielnice Jimi Hendrix ar fi reușit destul de greu să se afirme pe scena muzicii ușoare din acea vreme, cu atît mai mult cu cît muzica și modul său de interpretare se aflau la distanțe atît de mari de obiceiurile de atunci, încît unii dintre comentatorii muzicali din Statele Unite ale Americii afirmau cu îngăduință că probabil Jimi Hendrix nu este altceva decît un pui de șarlatan care a stîrnit interesul unui public suprasaturat de lucrurile obișnuite, prin modul său de a cînta la chitară cu dinții, mai ales că uneori îi și dădea foc chitarei cu care cînta.

Managerul care-l descoperise pe Jimi Hendrix cunoștea foarte bine publicul britanic, deoarece și el fusese baschitarist în formația *Animals*. Grupul pe care-l crease pentru Jimi Hendrix se compunea numai dintr-un baterist și un baschitarist. Dar pe aceștia i-ați putea deosebi de grupul Cream care cînta în aceeași perioadă și în aceeași componență, încă de la cele dintîi acorduri, deoarece formația *Experience* a lui Jimi Hendrix nu oferea o muzică expusă cu claritate în care să se poată distinge cu ușurință liniile melodice ale chitarei solo. Modul de a cînta la chitară al lui Jimi Hendrix era cu totul netradițional, și pe atunci el reprezenta singurul drum posibil de dezvoltare al chitarei rock. Interpretul alterna părțile solo, pătrunzătoare, cu acordurile dense, cu o asemenea siguranță și naturalețe, încît ascultătorul nepregătit putea să jure că el aude mai multe instrumente cîntînd în același timp. Rezultatul obținut a fost un corpus sonor neașteptat de compact și de impresionant. Rețeta precisă a stilului în care cînta Jimi Hendrix nu a putut fi însă descoperită de nimeni. Dar cei care au fost de față atunci cînd el cînta, mărturisesc că se folosea de următoarele instrumente : pedala *Wah-wah,* două cutiuțe *fuzz-box* și un aparat care imita sunetele unui difuzor. Jimi Hendrix era stîngaci, dar cu toate acestea cînta la o chitară normală, însă cu strunele în ordine inversă, adică struna cea mai de jos se afla în partea de sus, iar nota de sus se găsea în partea de jos. Din această cauză, chitara sa suna ca două chitare împreună.

Și mai era încă ceva. Vocea !

Vocea lui Jimi Hendrix contura sunetul pieselor interpretate într-un mod cu totul neprevăzut. Cînta relaxat și lin, cu o notă de blues și cu o intonație de limbaj vorbit care stabilea imediat comuniunea perfectă cu publicul. O comparație cu Bob Dylan ar fi bine venită ! Ba, dimpotrivă, ar fi revelatoare. De altfel, însuși Jimi Hendrix a mărturisit :

— La început mi-a fost teamă să cînt, deoarece eram convins că nu am voce potrivită pentru așa

Scanned with OKEN Scanner

ceva. Dar după aceea l-am auzit pe Bob Dylan. A fost minunat. Mi-am dat seama că dacă Bob Dylan reuşeşte astfel de lucruri, cînd nici el nu avea voce mai multă decît mine, atunci de ce să nu încerc ?

A încercat şi a reuşit. Cît de bine a reuşit s-a văzut din felul cum a fost primit de publicul care l-a ovaţionat. Una dintre piesele preluate ale repertoriului lui Jimi Hendrix (aproape pe toate şi le scria singur) era cîntecul lui Bob Dylan *All Along The Waltchower* („În jurul turnului de pază"). În interpretarea lui Jimi Hendrix, această piesă este de nerecunoscut, totuşi în ea se simte asemănarea dintre Dylan şi Hendrix şi, în plus, se reliefează cît se poate de evident prelucrarea realizată de Hendrix. Acest lucru l-a satisfăcut pe Bob Dylan atît de mult încît în cadrul unui concert de-al său a interpretat acest cîntec într-un mod asemănător. Dar cel mai mare respect l-a trezit Jimi Hendrix printre colegii săi de breaslă. Printre admiratorii săi constanţi se afla şi Eric Clapton, la fel ca şi Paul Mc Cartney. Se spune că Paul Mc Cartney, creatorul formaţiei *Silver Beatles*, recunoscut pentru fermitatea opiniilor sale, a contribuit la invitarea lui Jimi Hendrix la Festivalul din Monterey, California, organizat în anul 1967, unde a fost prezentat pentru prima dată publicului din întreaga lume. Nimeni nu s-a gîndit în clipa aceea că după trei ani Jimi Hendrix îşi va încheia definitiv cariera muzicală, dar steaua sa rămînînd la fel de vie să strălucească în continuare pe cerul muzicii.

Drumul creator al lui Jimi Hendrix a fost extenuant şi plin de riscuri. Într-un mod asemănător au trăit sfîrşitul anilor '60 mulţi dintre tinerii aceleiaşi generaţii, dar Jimi Hendrix a făcut parte dintre cei ce au rezistat acelei tensiuni, sfidînd codul medicinii preventive, făcînd abuz de tot felul de medicamente cu acţiune calmantă asupra sistemului nervos central care, după declaraţiile medicilor, pînă la urmă i-au provocat moartea.

INTERPREŢI ELECTRIFICAŢI

Mutaţiile prin care a trecut muzica uşoară în Europa şi America au avut şi un caracter social. Noua muzică devenise din nou un domeniu al tinerei generaţii. Un merit aparte îi revine lui Bob Dylan, datorită căruia ascultătorii au fost pregătiţi să recepteze noul gen muzical. Şi aceasta pentru că textele cîntecelor sale au surprins exact tensiunea epocii respective, publicul găsind în felul cum aceste texte erau conce-

Scanned with OKEN Scanner

pute, în subtextul unei metafore sau chiar în ideea generală care ilumina întreaga construcție verbală din interior și o făcea să radieze pînă departe, remarcile, adevărurile și mai ales contradicțiile cu caracter social, pe care le simțeau și cei mai mulți dintre cetățenii care formau publicul muzical, dar nu erau destul de pregătiți ca să le descifreze și să le formuleze cu aceeași putere de convingere. De pildă, Bob Dylan cînta în *Subterranean Homesick Blues* („Blues-ul melancolic din subteran") stihurile următoare, urmărind, bineînțeles, un sens cu mult mai semnificativ decît spuneau cuvintele la prima vedere :

Ca să cunoști de unde bate vîntul
să nu consulți un meteorolog,
nici să-i asculți vreunui șef cuvîntul
dar la parcare, fii atent, te rog,
și ca să nu cazi în păcat
ia seama la automat !

În aceeași perioadă, Bob Dylan părăsise acompaniamentul acustic și începuse să colaboreze cu un grup rock electrificat. O schimbare similară a stilului suferise și duetul. *Simon și Garfunkel.*

Creația de muzică electrificată și aranjamentul rock al cîntecelor populare au început să fie cunoscute sub denumirea de folk-rock, și cea dintîi formație de folk-rock a fost *Byrds* din Los Angeles. Chitarele sale, cu sunet cristalin și ritmul alert, reprezentau pe atunci un model sonor cu totul nou. Semnul de recunoaștere al formației *Byrds* era armonia vocală transparentă care, prin eleganța sa, întrecuse pînă și renumitele voci ale formației „Băieților de pe plajă". De altfel, înregistrările de atunci ale acestei formații nu puteau nega vechea școală rock : erau mai captivante, însă publicul se plictisea mai repede de ele. Dar limita perfecțiunii în modul de a cînta pe mai multe voci a atins-o formația compusă din doi cîntăreți și două cîntărețe și intitulată *Mamas and Papas.* Toți cei patru membri ai acestei formații cîntaseră în prealabil în diferite cluburi din New York, dar cariera lor comună o începuseră la Los Angeles. Existența formației Mamas and Papas a durat în total trei ani, și în această perioadă de timp, formația a reușit o performanță cu totul neobișnuită, captînd un public mult mai larg decît cel al generației rock, și aceasta fără să facă apel la compromisuri, păstrîndu-și puritatea stilistică și calitatea prin care se implica în conștiința socială. Într-un fel asemănător lucrau cu mai multe voci și alte formații muzicale de pe coasta de vest a Statelor Unite, ca de pildă *Association, Turtles* ș.a. Armonia lor remarcabilă s-a înscris ca o efigie în memoria ascultătorilor sub numele de *west-coast* și ea nu a dispărut nici pînă astăzi din muzica ușoară. Ultima etapă de dezvoltare a fost înregistrată de formația *Eagles* („Vulturii"), care au atins înălțimi amețitoare. O imagine sonoră diferită era urmărită și de grupul *Lovin' Spoonful* din New York, care fusese constituit din foști muzicieni folk. Dintre aceștia, doi membri fuseseră în aceeași formație cu doi membri ai grupului Mamas and Papas. Formația *Loving Spoon* era condusă de John Sebastian, ale cărui piese aveau

Scanned with OKEN Scanner

simplitatea și originalitatea cîntecelor populare, iar în acompaniament apăreau influențe ale orchestrelor folk, rock, country și western. Toată această amestecătură dădea un rezultat foarte convingător, o construcție sonoră perfect stilizată care s-a făcut cunoscută sub denumirea de *good time music* (timpul cel bun pentru muzică) care, de atunci, slujește pentru a denumi în rock o atmosferă de relaxare și sinceritate caracteristică artei populare, arta marilor confidențe din care spiritul uman se înalță în vecinătatea stelelor tutelare.

INTERSECȚIILE DIN SAN FRANCISCO

Cele mai bune pronosticuri în ceea ce privește direcțiile viitoarei evoluții ale muzicii ușoare sînt oferite de obicei de genurile minoritare. Fiecare perioadă de evoluție își are colectivitatea sa amatoare de formații și muzicieni care reușesc să umple cel mult cluburile și micile scene. La începutul anilor '60, acest rol de gen minoritar era jucat de blues și de interpreții folk care, mai tîrziu, au căpătat însă un colorit ce trecea de partea cealaltă a scării axiologice.

Pentru aceste stiluri așa-zise „inferioare" se folosește denumirea de *underground* („Subteran"), o denumire programatică, deoarece, în lumea subterană au loc marile procese ale germinației, de aici își iau puterea ipostazele primordiale însetate de lumină.

În această fierbere subterană s-au întîlnit și alte curente artistice, ca de pildă artele plastice, cinematografia, în fond, evenimentele vieții. În aceste întîlniri, muzica rock acționa ca un catalizator. Atunci rock-ul a atras atenția în primul rînd datorită celor patru Beatles care au demonstrat că genul „inferior" poate fi cultivat și se poate crea foarte bine în cadrul său. Și în rock a apărut deodată o ramură de creație mai pretențioasă, care se adresa unui public mai rafinat. Astfel, rețeta formațiilor a început să dea rezultate optime. Tinerii muzicieni puteau să se identifice foarte ușor cu vedetele muzicii ușoare de atunci și au devenit conștienți de faptul că nu mai constituia condiția sine qua non a succesului înregistrarea unui șlagăr care să placă și cu care să se pătrundă în clasamentele succeselor. O parte destul de însemnată dintre interpreții de acum nici nu mai puneau atîta preț pe acest lucru, ca predecesorii lor. Și încă ceva. Tinerii americani nu mai vroiau să aibă nimic comun cu ceea ce ei numeau „America glorioasă și prosperă" a părinților. Să nu uităm că este vorba de generația care la vîrsta sensibilității romantice fusese martoră la atentatul comis asupra președintelui Kennedy, asasinat la Dallas la 23 noiembrie 1963, în vîrstă de numai 46 de ani, generația

Scanned with OKEN Scanner

care apoi a fost trimisă să lupte în Vietnam, fără să știe pentru ce trebuia să lupte și să moară și unde, într-adevăr, mulți dintre membrii acestei generații au luptat și au murit. Trăind sub acest climat de incertitudine, această generație își formulase și cîteva lozinci edificatoare. Una dintre ele spunea *„drop-out"*, adică „Să lași totul baltă", și *do your own thing* („Vezi-ți de treburile tale personale"). Din mijlocul tinerilor radicali, interpreții și cei denumiți „drop-out" ai universităților americane, s-a creat primul val de *hippies* și de copii din flori, a căror Mecca era San Francisco, iar mediul lor de viață era muzica rock. San Francisco i-a atras totdeauna pe tinerii interpreți. Lucrul acesta s-a datorat, pe de o parte, climei plăcute, dar în primul rînd climatului social. Aici domnea o morală mult mai luminată și mai liberală decît în Nordul puritan sau în Sudul aristocratic. În ciuda presiunii exercitate de civilizație, orașul San Francisco și-a păstrat pînă astăzi un anumit climat de liniște, demnitate și respect față de valorile culturale, trăsături definitorii mai degrabă pentru Europa decît pentru America. Din aceste motive San Francisco a devenit în anii '50 centrul poeților și scriitorilor, așa numita generație „beat", o citadelă a noilor impulsuri menite să restructureze întregul patrimoniu cultural. Pe bună dreptate, în 1967, se vorbea despre orașul San Francisco ca despre un „nou Liverpool". Aici apăruseră atîtea formații noi, fenomen fără precedent de la era Liverpoolului. Din inventarul cluburilor, cafenelelor și al cheiurilor orășenești făceau parte pe atunci și interpreții-autori cu chitare acustice care cîntau blues-uri și compoziții personale și, din cînd în cînd, încercau să combine folk-ul cu acopaniamentul de rock electric. O astfel de legătură reprezenta un domeniu necartografiat pînă atunci, care oferea posibilități foarte largi. Tocmai această varietate este caracteristică pentru formațiile din San Francisco. Ele nu erau legate prin nici un stil muzical, singurul lucru pe care îl aveau în comun era cutezanța cu care escaladau granițele stilurilor, a modalităților stilistice cunoscute pînă atunci. Acest fel de evoluție este bine documentat și de istoria celei mai cunoscute formații din San Francisco, *Jefferson Airplane*, care a luat ființă în anul 1965, ca un trio compus dintr-un cîntăreț, o cîntăreață și un instrumentist care cînta la chitara acustică și banjo. Albumul de debut al formației *Jefferson Airplane Takes Off* („Avionul lui Jefferson decolează"), realizat în anul 1966, a fost deja înregistrat într-o formație de șase membri, dar cu toate acestea se păstrase sunetul specific muzicii folk. În scurt timp după apariția albumului, formația s-a reorganizat, sporindu-și numărul membrilor cu cîntăreața *Great Society* care a adus cu ea un număr de cîntece noi pentru viitorul repertoriu, așa cum a fost cîntecul *Somebody to Love* („Cineva te iubește"), pe care îl scrisese cumnatul ei Darby Sick, și compoziția personală *White Rabbit* („Iepurele alb"). Atmosfera sonoră a acestui cîntec, ca și textul, descriu în mod perfect modul de gîndire al generației hippies și al copiilor din flori. „Iepurele alb" și alte personaje au fost împrumutate de autoarea cîntecului din cartea *Alice în lumea minunilor* de Lewis Carol. Compozitoarea își plasează personajele într-un cadru la fel de misterios ca și cel din carte. Aceste două înregistrări, *Somebody to Love* și *White Rabbit* au adus formației Jefferson Airplane un mare succes în cla-

Scanned with OKEN Scanner

samentele din 1967, și în acest fel s-a făcut reclamă și celorlalte formații din San Francisco. În curînd, renumele acestor formații a depășit granițele californiene, devenind foarte cunoscute în toată America. La acest succes a mai contribuit și un alt eveniment și anume *Festivalul din Monterey*, la sud de San Francisco, care a devenit, în vara lui 1967, un festival al muzicii noi și al noului stil de viață al ascultătorilor săi. Organizarea acestui festival a fost din toate punctele de vedere eliberată de orice rigoare formalistă. Totul se desfășura într-o arenă vastă, sub cerul liber. Interpreții participau fără nici o pretenție de onorariu și prezentau un repertoriu diversificat, o paletă stilistică scînteietoare. Publicul asculta cu aceeași atenție ragy-ul indian al lui *Ravi Shankara* ca și șlagărele formației Mamas and Papas. În fiecare clipă a festivalului se simțea o armonie deplină între toți participanții. Printre descoperirile acestui festival se înscrie și Jimi Hendrix și Janis Joplin care apăreau împreună cu formația *Big Brother and the Holding Company* („Fratele cel mare și Societatea anonimă") din San Francisco. Celelalte formații locale, de exemplu *Grateful Dead* („Pe de-a-ntregul plăcut"), au stîrnit interesul numai ca niște simple curiozități locale. Pete Townshend, conducătorul formației engleze WHO, a declarat despre aceste formații „că în viața lui nu a văzut ceva mai plictisitor". Sigur că au fost destule argumente pentru ca Pete Townshend să ajungă la asemenea concluzii critice, deoarece printre unele caracteristici neconvenționale ale formațiilor muzicale din San Francisco se număra și despletirea improvizațiilor instrumentale pînă la iresponsabilitate, în așa măsură încît sunetele se alungau unele pe altele ca o cavalcadă iritantă și derutantă, în același timp, amintind de nesfîrșitele *jam-session* de blues. Unii autori au reușit să imprime acestor latifundii sonore un caracter de compoziții gradate, așa cum sînt, de exemplu, cele două albume *Quicksilver Messenger Service* („Serviciul crainicului de argint"). Creația formației *Grateful Dead* era într-adevăr mai monotonă. *Jerry Garcia* (1942—) chitaristul formației și baschitaristul *Phil Lesh* stîrneau admirația plină de respect, mai degrabă prin stilul lor, decît prin desfășurarea solo-urilor pline de inventivitate. Dealtfel, ei au participat fără onorariu la toate serbările și concertele care au avut loc la San Francisco în acel sezon. Cu aceste lucruri coincide și secretul succesului formațiilor din San Francisco. Se știe însă că gustul publicului de aici se abătea tot atît de mult de la normele de atunci ca și muzica formațiilor din această citadelă culturală. Dar se înțelege de la sine că din evantaiul atît de larg al atitudinilor neconvenționale au supraviețuit numai cele mai bune. Atmosfera perioadei respective este surprinsă și de modul cum se intitulau aceste formații, care mai de care mai originale și mai ingenioase. În timp ce în alte perioade, formațile acordau întîietate numelor expresive și ușor de ținut minte, acum San Francisco abunda de tot soiul de fantezii și în această sferă. Puteam găsi aici denumiri cu adevărat bizare, ca : *Hmmm, Bronze Hog* („Porcul de bronz"), *It's A Beautiful Day* („Este o zi splendidă"), *Purple Earthquale* („Cutremur purpuriu") *Truman Capote* („Truman Capote", scriitor american tradus și în rămânește), *The Only Alternative and his Other Possibilities* („Singura alternativă și celelalte posibilități ale sale"), *Summerfallwinterspring* („Varătoamnăiarnăpri-

Scanned with OKEN Scanner

măvară") ș.a. La fel de bizare erau și afișele concertelor și coperțile discurilor, ele foloseau tot felul iluzii optice, dar în același timp erau și foarte decorative, literele erau codificate într-un mod cît se poate de rafinat, iar ilustrațiile aminteau de picturile lui Alfons Mucha[1].

Un loc important în cadrul concertelor îl avea și iluminatul, renumitele orgi de lumină care combinau diferitele tipuri de proiecții, alcătuind un spectacol la fel de impresionant ca și muzica însăși. Sub jeturile de lumină, silueta muzicii căpăta dimensiuni fabuloase.

Printre formațiile din San Francisco nu vom găsi nici una care prin structura sa să corespundă cu Beatles, dar în schimb acest val a adus o sumedenie de personalități marcante. Astfel, formația Jefferson Airplane era constituită din trei interpreți-autori remarcabili : *Grace Slick*, *Paul Kantner* și *Marty Balin*, toți trei imprimînd cîntecelor coloritul tipic al stilului west coast prin armonia lor vocală. Din anul 1974, acest trio a început să apară împreună cu alți instrumentiști sub denumirea de *Jefferson Starship*.

Formațiile din San Francisco erau constituite în majoritatea lor din instrumentiști veniți din toate colțurile Statelor Unite. Unul dintre aceștia a fost chitaristul și cîntărețul *Steve Miller* (1943—) care venise din Texas. Începuturile sale muzicale s-au înregistrat în timpul studiilor la Universitatea din Wisconsin și în cluburile de blues din Chicago. Mai tîrziu, Steve Miller și-a constituit o formație la San Francisco, al cărei sunet era foarte interesant, deoarece în el se întrepătrundeau blues-ul dur, armonia vocală și sunetele electronice. În decurs de cinci ani, componența formației *Steve Miller Band* s-a modificat de cîteva ori, și în cele din urmă creatorul ei a rămas singurul din membrii inițiali. Astăzi, Steve Miller a devenit unul dintre autorii cei mai experimentați în domeniul cîntecelor rock, reușind să pătrundă și în curentul de mijloc și, în același timp, să-și păstreze simțul muzical propriu nealterat, într-un climat de transformări esențiale.

Tot de la blues a plecat și chitaristul *Carlos Santana* (1947—) născut în Mexic. Formația sa, pe care intitulat-o, de asemenea *Santana*, era compusă dintr-un toboșar și încă doi instrumentiști care cîntau la tobițe *conga* și la alte instrumente latino-americane. Carlos Santana a fost bine inspirat cînd și-a alcătuit astfel formația și a înzestrat-o cu asemenea instrumente muzicale. Lucrul acesta a devenit hotărîtor pentru sunetul formației sale. Dealtfel, toți membrii formației sale erau instrumentiști excepționali, așa cum era și Carlos Santana, conducătorul lor, unul dintre cei mai buni chitariști contemporani. Tehnica interpretativă îi permite din cînd în cînd să colaboreze și cu muzicienii de jazz, printre alții și cu *John Mc Luaghlin*, care a fost și a rămas expresia exigenței.

Valul din San Francisco a adus cu sine și pe una dintre cele mai renumite cîntărețe de rock, pe *Janis Joplin* (1943—1970). S-a născut în Texas, și la începuturile sale a cîntat prin cluburi, călătorind prin diferite orașe apoi, pentru o vreme, la San Francisco de unde, la insistențele

---

[1] *Alfons Mucha* (1860—1939), pictor ceh renumit mai ales prin afișele sale pictate în stilul artei noi, multe din ele create pentru Sarah Bernardt.

prietenului său *Chet Helms*, care organiza concerte de rock, s-a mutat în California, în anul 1966. Printre sarcinile pe care şi le asumase Chet Helms era şi aceea de manager al formaţiei cu patru membri intitulată *Big Brother and the Holding Company* („Fratele cel mare şi compania") cu care Janis Joplin a început să apară pe scenele de concert californiene. Concertele şi înregistrările pe care Janis Joplin le-a realizat cu cvartetul lui Chet Helms erau absolut excepţionale. Puţini cîntăreţi au reuşit să interpreteze melodiile cele mai extravagante într-un mod atît de expresiv şi de antrenant. La valenţele de expresivitate ale interpretării vocale se adăuga şi acompaniamentul dinamic al formaţiei care accentua şi mai mult acest efect unic.

Din anul 1969, Janis Joplin a început să apară împreună cu alţi interpreţi instrumentişti. A fost o schimbare care n-a adus cele mai bune rezultate. Noua formaţie de acompaniament, cu care Janis Joplin a colaborat în anul următor, a ameliorat oarecum rezultatele, dar cu cîte eforturi şi într-o tensiune maximă. După un timp, Janis Joplin a început să ia droguri pentru a-şi păstra calmul de care avea nevoie, deoarece tocmai lucra la noul său album de înregistrări, împreună cu noua sa formaţie instrumentală care o acompania în condiţii mai bune. Dar nu a mai apucat sfîrşitul acestor înregistrări. Drogurile n-au cruţat-o. Aşa cum nu cruţă pe nimeni. Şi întîmplarea tragică s-a produs. Janis Joplin a murit în plină activitate creatoare, mai înainte de a fi împlinit 30 de ani. Ca şi Jimi Hendrix, care de asemenea a murit mai înainte de a fi împlinit 30 de ani ! Şi tot în urma unor doze prea mari de stupefiante. Două victime — şi cîte altele încă ! — victime ale societăţii de consum care l-a transformat pe om într-o marfă al cărei preţ a scăzut atît de mult, încît pierderile nici nu se mai înregistrează în contabilitatea marelui capital.

CUM SE RECUNOAŞTE AVANGARDA ROCK-ULUI

Orice s-ar spune, San Francisco nu deţinea monopolul asupra formaţiilor rock, determinînd mai degrabă concentrarea lor şi atmosfera unui mediu creator. O serie de discuri este legată şi astăzi de această perioadă, cu toate că au fost editate în centre discografice diferite.

Printre cele mai prestigioase formaţii ale acestei perioade, se impune atenţiei în primul rînd cvintetul din New York, al cărui stil determinase denumirea de *Velvet Underground* („Subsolul de catifea"). În fruntea acestei formaţii se aflau două personalităţi total deosebite : *John Cale* din Wales, absolvent al unor studii de muzică clasică şi care

Scanned with OKEN Scanner

avea experiență și în domeniul muzicii clasice contemporane, iar în cadrul formației cînta la chitară bas, violă electrică și orgă, apoi era *Loa Reed*, un cîntăreț și chitarist autodidact, din New York, ale cărui cîntece conțineau o anumită doză de cruzime și uneori și elemente de groază ce răspîndeau în jur un fel de ceață rece, apăsătoare, și mai era și *Nico*, originară din Germania, a cărei voce răspîndea, de asemenea, efluvii înghețate care îi înfiorau pe spectatori. Rezultatul plin de contraste era fidel expresiei arogante a rock-ului, astfel că formația avea încă de la început mai mulți dușmani decît prieteni. Desigur că factorii de decizie nu puteau să rămînă indiferenți în fața unei asemenea situații. Și jocul continuînd, s-a produs inevitabilul. În timpul unuia dintre primele angajamente din cartierul boem Greenwich Village din New York, Loa Reed a primit un avertisment ultimativ: „Dacă mai cîntați o dată un asemenea cîntec, veți fi concediați." Și, bineînțeles, membrii formației „Subsolul de catifea" nu s-au conformat acestui ultimatum și, de bună seamă, au fost concediați. Dar formația nu a rămas fără nici un sprijin. Ea a fost ajutată de artistul plastic și cineastul Andy Warhol care, pe atunci, trezea printre colegii săi cam aceleași suspiciuni ca și cei din Velvet Underground în domeniul muzicii. Andy Warhol a angajat formația pentru spectacolul său *Exploding Plastic Inevitable* („Inevitabila explozie plastică"), unde sunetul strident al grupului se combina perfect cu acompaniamentul de lumini la fel de șocant. De remarcat este însă interesul pe care l-au stîrnit înregistrările formației Velvet Underground după cîțiva ani de la aceste întîmplări nu lipsite de semnificație. Datorită impopularității acestei formații, puțini s-au putut gîndi la faptul că muzica pe care o promova a pregătit terenul pentru apariția formațiilor viitoare care au dominat peste un public foarte larg. Lucrurile s-au petrecut întocmai. Deși plămădită într-un climat de naivitate, dar o naivitate clarvăzătoare care știa să descifreze mersul stelelor de pe cerul muzicii, în cîntecele acestei formații erau codificați primii germeni sonori ai hipnoticului *hard rock* și ai experimentelor dintre rock și muzica electronică. Aceste curente s-au afirmat pe scenele muzicii ușoare abia în anii '70, cînd formația Velvet Underground nici nu mai exista, iar membrii săi porniseră pe căi diferite.

Cele dintîi înregistrări ale grupului Velvet Underground au primit astfel, cu valoare retroactivă, statutul de avangardă a rock-ului. Dar de prea mult succes nu s-au bucurat nici alți pionieri ai rock-ului, chiar dacă nivelul lor muzical nu mai era atît de deosebit. Unul dintre cei mai originali pionieri ai rock-ului a fost compozitorul *Joseph Byrd*, care a constituit o grupare muzicală de cinci membri, denumită pur și simplu *United States of America*. Întreaga formație a lui Joseph Byrd era electrificată într-un mod pe care nu și-l mai permisese nimeni pînă atunci. În afară de aceasta, vocea cîntăreței, tonul viorii care înlocuia chitara, ca și cel al chitarei bas aveau un colorit care izbea prin noutatea sa extravagantă, delectînd și derutînd în același timp pe ascultătorii ce nu mai știau ce se petrece.

În fond, despre ce era vorba? Ce element nou intervenise? Nimic altceva decît faptul că formația United States of America folosea în mod obișnuit, pe lîngă celelalte instrumente uzuale, și un sintetizator electro-

Scanned with OKEN Scanner

nic, fapt cu totul neobișnuit pentru rock-ul de atunci. Cu toate acestea, creația grupului respectiv dispunea de o superioritate muzicală și o dinamică rock de o exuberanță specifică acestui stil muzical, întrunind caracteristici deseori inexistente la urmașii lor. Și totuși, după apariția primului lor album în anul 1968, grupul United States of America s-a destrămat. Publicul foarte larg prefera o muzică puțin mai diferită. Și era, cum se spune, în căutare de idoli! Avea nevoie de idoli, ca orice public, de altfel. Este drept că unii dintre acești idoli n-au rezistat prea mult, altarele lor au fost demolate repede. Ca și statuile!

Dar idolii au fost căutați. Și găsiți! Și unul dintre idolii cei mai mari ai Americii a fost *Jim Morrison* (1943—1971), cîntăreț și autorul formației *Doors*, care s-a constituit la Lon Angeles, în anul 1966. În ceea ce privește partea muzicală și cea a mișcării, membrii Doors-ului se asemănau cu stilul lui Elvis Presley, în timp ce concepția componistică provenea de la formațiile engleze. În schimb, acompaniamentul formației Doors reprezenta un cromatism cu totul nou, ușor de recunoscut după acordurile hipnotizante ale orgii. Sunetul rezultat avea efectul unui monolit rece invulnerabil, dar care acordă spațiu și fantezie publicului ascultător. O altă armă puternică o constituiau textele lui Jim Morrison. Erau texte incendiare! Oricine le asculta nu putea să rămînă indiferent. Dar nu au rămas indiferenți nici polițiștii, nici păzitorii de moravuri. Manifestările rebele ale lui Jim Morrison din timpul concertelor au atras atenția și a polițiștilor și a paznicilor de moravuri. Doors și-a mai continuat activitatea, dar nu pentru multă vreme. Hărțuit continuu și chiar hăituit în anul 1971, Jim Morrison a declarat că se retrage din lumea muzicală, ceea ce a și făcut, plecînd la Paris, unde, în urma unui infarct, a murit în luna iunie a aceluiași an, mai înainte de a fi împlinit 30 de ani. Se pare că pentru artiști vîrsta de 30 de ani este un hotar de viață la care se ajunge greu, dar este și mai greu de a trece peste el.

•

Los Angeles a fost locul de naștere al multor altor grupări muzicale, dintre care merită să fie menționată *Love* („Iubire"), cea mai îndrăgită formație de rock, atît a publicului, cît și a criticilor muzicali care au lăudat-o fără precupețire pentru atitudinea sa creatoare originală capabilă de îndubitabile performanțe artistice. Înregistrările formației Love aveau un aranjament extrem de elegant, sunetele ascuțite contrastau cu clamările chitarelor acustice și cu unduitoarele volute melodioase obținute prin folosirea cumpătată a viorilor.

La sfîrșitul anilor '60, Los Angeles a devenit un important centru muzical, la aceasta contribuind numărul mare al studiourilor de înregistrare, așezarea avantajoasă a orașului ca și tradițiile cultural-artistice (două Universități, Centrul producției cinematografice Hollywood, Parcul Disneyland Centrul de cercetare, spațială ș.a.). Din Los Angeles provenea Joseph Byrd, aici își avea sediul o formație foarte cunoscută cum era Mamas and Papas și aici veneau mereu alți și alți interpreți din New York și din Marea Britanie.

Din această comunitate a luat ființă în vara anului 1968 o formație remarcabilă, din toate punctele de vedere, intitulată *Crosby, Stills* +

Scanned with OKEN Scanner

Nash. Ideea originală a denumirii formației cu numele membrilor săi aparținea lui *David Crosby* (1941—), a cărui voce împrumutase pînă atunci un colorit aparte armoniei vocale a grupului *Byrds*. Pe stilul west coast urma să se bazeze și noul său grup. Pentru realizarea acestui plan ambițios, David Crosby l-a atras destul de ușor pe *Graham Nash* (1942—) a cărui voce de acompaniament aparținea formației engleze *Hollies*, și pe *Stephen Stills* (1945—) care plecase de la interesantul grup folk *Buffalo Springfield*. Toți membrii noului grup compuneau și cîntau la chitară, iar Stephen Stills cînta în plus și la instrumentele cu clape. Creația lor comună a constituit o revelație, mai ales și datorită vocilor melodice accentuate. După un an, în 1969, grupului Crosby, Stills + Nash i s-a mai alăturat un fost membru al formației Buffalo Springfield, *Neil Young* (1945—), a cărui venire a culminat prin înlocuirea instrumentelor acustice cu cele electrice. Dar nici în noua sa structură organizatorică formația nu a avut șanse de succes, și la sfîrșitul anului 1971 s-a destrămat din nou, sub cumpăna aștrilor neprielnici.

INJECȚIA DE BLUES

O prefacere importantă a suferit și creația formațiilor de blues a albilor din Statele Unite de la sfîrșitul anilor '60. Printre personalitățile cele mai prestigioase ale genului s-au impus atenției cîntărețul *Paul Butterfield* (1941—), chitaristul *Michael Bloomfield* (1943—) și *Al. Kooper* (1944—), muzician cu un caracter mai universal, care cînta din gură și la instrumente cu clape. Domeniul unde își exercitau autoritatea acești muzicieni erau improvizațiile instrumentale. Dar nu peste mult timp, în anul 1967, ei au ajuns la concluzia că au realizat tot ceea ce a fost posibil în această direcție și, ca atare, este necesar să vină cu o idee nouă. Și astfel au apărut deodată trei *comba* a cîte opt membri fiecare : *Bloomfield's Electric Flag*, *Butterfield's Blucsband* și grupul lui Al Kooper, *Blood, Sweat and Tears* („Sînge, sudoare și lacrimi"). Aceste formații conțineau secții de instrumente de suflat, un fapt cu totul neobișnuit pentru formațiile rock. Aceste instrumente apăruseră mai înainte numai în soul-ul negrilor. Acum, în rock, a început să se dezvolte o ramură nouă în care se punea un accent mai insistent pe muzică, iar aranjamentul era mult mai substanțial. Jazzul și rock-ul, cîndva tabere străine una de alta și chiar ostile, au început deodată să se judece altfel, și cunoscîndu-se mai bine, să se respecte reciproc. La urma urmelor, majoritatea celor care cîntau la instrumente de suflat aveau o anumită practică de jazz care constituia de fapt suportul lor

Scanned with OKEN Scanner

tehnic în punctele nodale ale interpretării. Spirala evolutivă a demonstrat că din aceste impulsuri primordiale poate să renască o minunată muzică, puțin mai blîndă, mai catifelată, cu o aură de inefabilitate și care, sub această aură, va pătrunde cu mai multă autoritate în mijlocul unui public mai diferențiat, capabil să-și dea seama că printr-o asemenea creație i se transmite și un ecou sonor al propriilor anotimpuri romantice. Acest fapt a fost atestat și de evoluția grupului Blood, Sweat and Tears și a altor formații de același stil din Chicago. Dar rock-ul și bluesul mai aveau la dispoziția lor, în panoplia experiențelor proprii, și alte arme în afara originalității, aranjamentului la care ar fi putut să facă apel în eforturile lor de a se împotrivi stagnării. Dar, bineînțeles, nu toate acestea pot fi surprinse și descrise într-un mod la fel de radical. Secretul lor e bine cunoscut de individualitățile creatoare puternice care apar fără nici o avertizare prealabilă, strălucesc un timp, ca niște comete iluminînd întreaga boltă a cerului, apoi dispar tot așa de brusc cum au apărut, lăsînd pentru o vreme o dulce nostalgie în amintirea contemporanilor.

Și nu e puțin !

În lumea muzicii ușoare, asemenea personalități pot să capete și un anumit farmec targi-comic care, în arta clasică, este aproape necunoscut. Unul dintre maeștrii acestui domeniu este *Captain Beefheart* (1941—), al cărui nume adevărat este *Don Van Vliet,* cîntăreț cu o voce robustă care l-a impus ca pe una din valorile vocale indiscutabile ale rock-ului. Primul său album *Safe as Milk,* înregistrat în anul 1967 este, în genul său, un unicat. Aici trebuie subliniat faptul că în blues nu pot fi găsite multe discuri care să aibă în același timp un caracter de avangardă și un stil convingător. Captain Beefheart a căutat un an întreg o societate discografică mai liberală care să-i editeze albumul. Era și un om dificil. Din această cauză cariera lui s-a desfășurat după un scenariu cu totul singular. Cu o regularitate imperturbabilă, Captain Beefheart și-a schimbat managerii, societățile discografice și producătorii de care s-a despărțit într-un mod cel puțin lipsit de urbanitate care, bineînțeles a dăunat prestigiului său artistic, îndepărtîndu-și chiar și pe unii prieteni din copilărie, de care-l legau amintiri delicate.

FRANK ZAPPA. Printre cei de care s-a despărțit Captain Beefheart a fost și *Frank Zappa* (21.XII.1940—), colegul său de liceu care se născuse în Baltimore, iar anii de studenție și i-a petrecut în California. Începuturile sale muzicale nu sînt deloc extraordinare. Colecționa înregistrările rhytm-and-blues-ului și asculta, cînd avea timp, muzică simfonică modernă. Pentru multă vreme, idolul său preferat a fost compozitorul *Edgar Varese,* în ale cărui melodii se regăsea dar se și pierdea, furat de undele genuine ale sunetului atît de bine individualizat. Această pasiune pentru muzica lui Edgar Varese a devenit obsedantă, dorea să-l vadă, să-l audă, să-i pună tot felul de întrebări, să se clarifice cu el însuși, încît la vîrsta de 17 ani a vrut să-l viziteze la New York, însă, din păcate, idolul său era plecat în Europa. A regretat, dar

Scanned with OKEN Scanner

s-a dăruit și mai mult muzicii, cu toate că nu făcuse studii de specialitate. În acest domeniu atît de subtil era un autodidact. Dar mu-

zica l-a iubit pe Frank Zappa și la rîndu-i a iubit-o și el. Mai ales că prin muzică își cîștiga o existență destul de cumpănită, compunînd muzică pentru filme care rulau cît rulau apoi se pierdeau în marele anonimat. Cu primele sale economii, Frank Zappa și-a cumpărat un modest studiou de înregistrări unde, un timp a și locuit. În anul 1965, a început să cînte în cluburile din Lon Angeles, alături de formația *Mothers of Invention*, care se diferențiase de curentele la modă de atunci. În cadrul acestei formații, Frank Zappa cînta la chitară și, uneori, la pian sau la baterie, dar în primul rînd compunea și se ocupa și cu aranjamentul cîntecelor cuprinse în repertoriul formației. Albumul dublu care a marcat debutul carierei muzicale a lui Frank Zappa a apărut în anul 1966, sub titlul *Freak Out*. El conținea compoziții scurte, bazate pe sunetele tari ale rhytm-and-blues-ului, și parodii în stilul rock-ului romantic al elevilor de liceu cărora le adăuga întotdeauna, lărgindu-le semnificațiile, o notă ironică personală. Dar cele mai interesante compoziții cuprinse în sumarul albumului erau piesele instrumentale lungi care nu se asemănau cu nimic cunoscut, își aveau nota lor originală, iar față de experimentele muzicale de mai tîrziu ele își vor păstra această particularitate la fel de proaspătă, producînd un efect mai convingător.

Cel de-al doilea album al lui Frank Zappa, intitulat *Absolutely Free* („Total liber") avea deja caracteristica unei opere finite, în care ironia parodică de mai înainte se transformase, trecînd prin combustia unei desfășurări de idei majore, într-o satiră mușcătoare cu caracter nu o dată plebeian, de rechizitoriu la adresa micii burghezii americane căreia i se ștergea fardul de umanism democratic, sau i se smulgea masca unui liberalism de circumstanță. Un alt album cu discuri L. P. este și mai cutezător, Înregistrarea de pe acest disc *We'reonly in it for the Money* („Am intrat în afacerea asta numai pentru bani"), realizat în anul 1968, a făcut vîlvă mare pentru că aici Frank Zappa îi parodiază pe acei americani nonconformiști care, de fapt, constituiau publicul său, acei *hippies ai week*-endului, cum erau denumiți cei care veneau pe coasta de vest și din toate colțurile Statelor Unite ale Americii. Coperta acestui disc reprezenta o caricatură a ultimului album al formației Beatles *Sgt's Pepper Lonely Hearts Club Band*.

Componența formației lui Frank Zappa se schimba necontenit. Sco-

Scanned with OKEN Scanner

pul lui era să obțină instrumentiști cît mai valoroși, pentru a nu fi nevoit ca în compozițiile sale să lucreze cu posibilități tehnice limitate. Unele din aceste compoziții aminteau mai mult de Stravinski cel din a treia perioadă a carierei sale muzicale, cînd devenise adeptul dedecafoniei seriale pe care o aplica intonației de esență modală, decît de muzica rock de atunci, așa cum se legitimase în muzica propriului său film *200 de moteluri*, din 1971. Un rol important îl jucau ironia și umorul în stilul său componistic, dar principalul semn de recunoaștere al muzicii lui Frank Zappa era înalta tensiune pe care o realiza prin schimburi și întorsături neașteptate, care-i solicitau toate disponibilitățile de creativitate, puse în valoare cu ardoarea unui îndrăgostit. În această tehnică, Frank Zappa a devenit un adevărat maestru. Oricine a încercat mai tîrziu acest lucru s-a izbit de modurile pe care le realizase cu succes Frank Zappa, cu o vreme în urmă, și încercarea eșua, aceste moduri dovedindu-se irealizabile pentru oricare altul. Și aceasta pentru că la Frank Zappa nu era vorba numai de tehnică, oricît ar fi fost ea de perfectă, la el nu participau numai mîinile, ci și un fluid care se scurgea prin fiecare deget, sau mai degrabă un fulger care se încorpora în sunete și le făcea să strălucească. Frank Zappa mai compensează într-un fel pretențiile pe care le ridică muzica sa asupra publicului. Concertele lui au o cadență inaccesibilă și o parte vizuală de sub proiecțiile căreia nu te poți desprinde. În acest sens, Frank Zappa declara : „Nu pot să-l las pe spectator să aștepte să se întîmple ceva ; trebuie să-l surprind din timp ! „Da, trebuia să-l surprindă din timp, dar să-l surprindă cu ceva absolut nou, cum acest spectator extrem de pretențios nu a mai auzit nici n-a mai văzut. Și Frank Zappa realiza această performanță, dar pentru a o realiza nu era simplu. Acest lucru presupunea o selecție extrem de riguroasă a muzicienilor cu care trebuia să colaboreze. Ori acest lucru și l-a putut permite de-abia în perioada cînd era sigur că celor aleși le va putea asigura existența. Nu putea să ceară mult dacă nu oferea mult ! Uneori însă cerea și fără să aibă certitudinea ca putea să ofere, de aceea în primii săi ani, cam atîția cît numără degetele de la o mînă, formația lui Frank Zappa s-a aflat la un pas de destrămare. Dar nu s-a destrămat, pentru că partenerii săi înțelegeau că pe cît erau de istovitoare pretențiile conducătorului lor, pe atît erau de stimulatoare și le deschideau perspective la care altfel nici n-ar fi putut să viseze. Și au acceptat totul spre binele lor. Și al muzicii, evident.

Evoluția lui Frank Zappa nu s-a oprit nici în ultimii ani și creația lui se află, în conformitate cu programul său inflexibil, în fața a „ceea ce a mai rămas de făcut", a „restului de drum ce mai trebuie străbătut". Din această pricină, cu greu am putea găsi un alt creator contemporan care să poată concura cu multilateralitatea lui Frank Zappa.

PINK FLOYD. Revoluția rockului de la sfîrșitul anilor '60 a adus un val de noi și scînteietoare talente și în continentul Europei. În perioada în care membrii for-

Scanned with OKEN Scanner

mației Beatles lucrau la albumul lor *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, la Londra formația *Pink Floyd* își înregistra discul de debut. Grupul se compunea din patru tineri care studiau arhitectura la Universitatea londoneză, precum și artele plastice. Acești tinerei erau : *Syd Barret* (1946—), chitară și voce, *Nick Masson* (1945—), baterie, *Rick Wright* (1945—), instrumente cu clape și *Roger Waters* (1944—), chitara bas. Muzica lor a fost înțeleasă la început numai de un grup restrîns de ascultători inițiați din *underground*-ul londonez. N-au lipsit nici reacțiile tipice ale presei de scandal. Se povestește că o anumită doamnă, care probabil nu fusese prea încîntată de un concert al formației Pink Floyd, propunea ca „stelele muzicii ușoare, înainte de a apare pe scenă, să treacă printr-un fel de test eliminator, asemenea cailor de curse sau ogarilor."

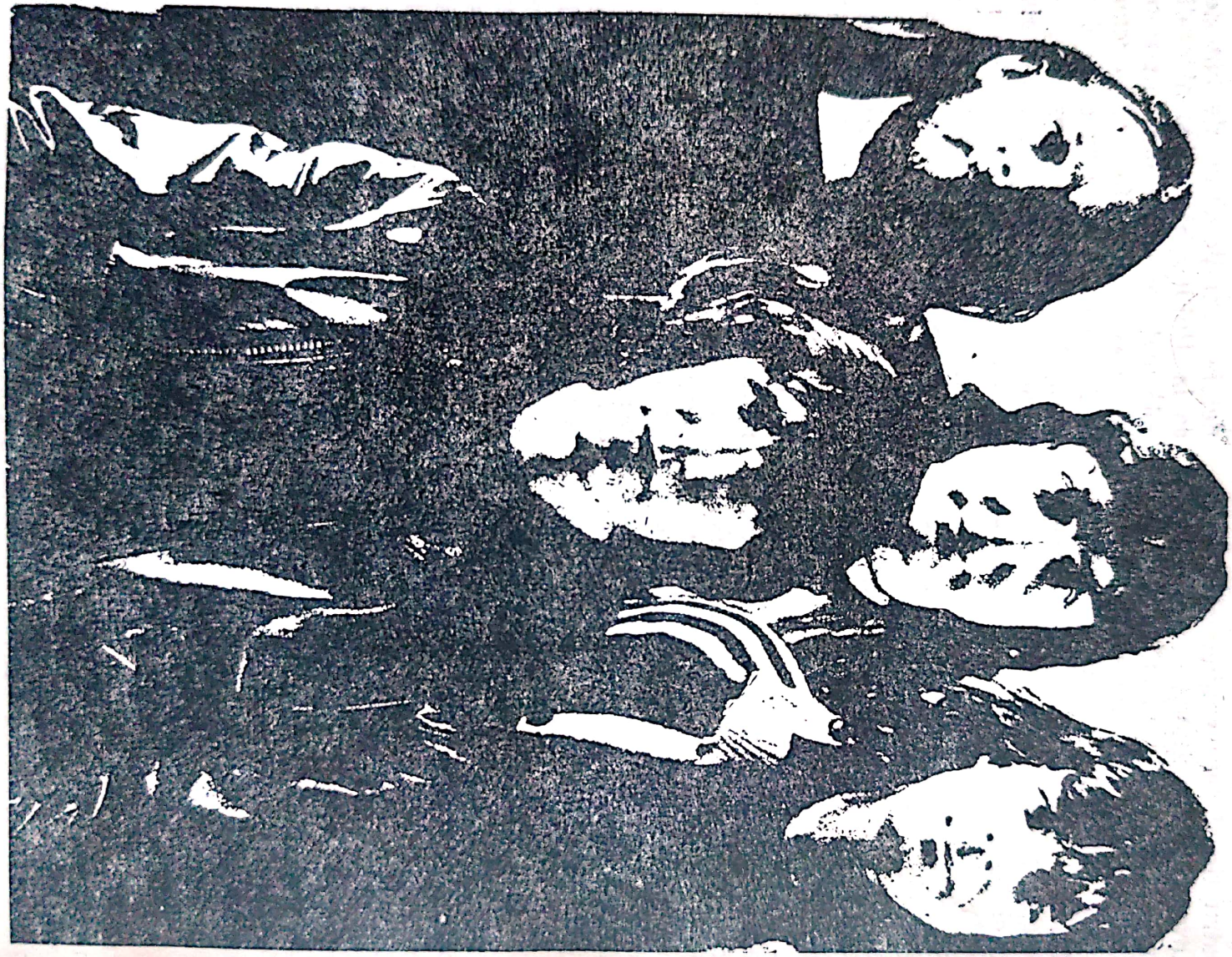
Nici mai mult, nici mai puțin !

La început, formația Pink Floyd cînta melodii din repertoriul rhytm-and-blues-ului, dar nu peste multă vreme au început să apară și compozițiile proprii care, împreună cu ideile muzicale originale, au structurat stilul formației. Un rol important l-a jucat și elementul vizual. Pe scenă, și uneori și în mijlocul publicului, erau proiectate tot felul de jeturi de lumini colorate, diverse tablouri sau numai niște forme abstracte care apăreau și dispăreau într-un joc fantastic și pe un fond muzical care parcă fierbea într-o maieutică taumaturgică. Cîntecele scrise în cea mai mare parte de Syd Barret aveau și ele o atmosferă feerică, iar textele povesteau despre personaje fabuloase, unicorni și spiriduși, dar uneori chiar și logica acestor cîntece aparținea de lumea basmelor. La fel de neobișnuit era și acompaniamentul muzical, a cărui încordare nu provenea nici din sunetele emoționante ale bateriei, ca la Rolling Stones, și nici din solo-urile energice ale chitarelor, ca de exemplu la formația Cream. Aici totul era diferit : orga electrică, bateria și chitara bas, cu sunetele lor ușoare, chitara alunecoasă, efectele electronice și trena vocală desfășurată ritmic, toate acestea creau niște sfere sonore independente care pulsau în interiorul lor, se întrepătrundeau și formau împreună o imagine sonoră aproape vizuală, melodiile își rotunjeau volutele sonore în spațiu cu atîta pregnanță, încît aproape deveneau un abur al respirației cosmice...

După editarea primului album, formația Pink Floyd a trecut printr-o criză. Ideile temerare ale lui Syd Barret începuseră să-și piardă din farmec și aproape că deveniseră o frînă în evoluția formației. Între timp, nici Syd Barret nu se mai putea stăpîni și se angajase pe direcții care nu prevesteau nimic bun. Labilitatea sa psihică era evidentă. Ea l-a determinat în cele din urmă pe Syd Barret să abandoneze formația. Prietenul său *David Gilmoor* (1944—), care a venit în locul său pentru completarea formației Pink Floyd și, bineînțeles, și la conducerea acesteia, a declarat că Syd Barret „face parte dintre primele trei, patru personalități ale muzicii ușoare, în această suită venind imediat după Bob Dylan."

Sub noua conducere a lui David Gilmoor formația Pink Floyd și-a continuat activitatea pe temeiurile solide ale colaborării între cei patru autori egali în drepturi dar

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

și în obligațiile de mare răspundere ce le reveneau. Pe discurile următoare au început să apară și compoziții lungi, însă punctul culminant al creației l-au reprezentat cele trei albume care, pe lîngă muzica lor expresivă, s-au bucurat și de un subtext social interesant. Această trilogie impresionantă : *The Dark Side of the Moon* („Partea întunecată a lunii"), din anul 1973, *Wish You Were Here* („Aș vrea să fii aici"), din 1975, și *Animals* („Animale"), din 1977, printre altele dezvoltă din plin și imaginația sonoră a autorilor, stimulînd-o însă și pe cea a unui public receptiv la asemenea solicitări existențiale menite să-l desprindă din provizorat și fabulație gratuită.

Rețeta de bază a lui Pink Floyd era destul de simplă. Formația lucra cu idei melodice obișnuite care se înscriau imediat în memoria publicului și produceau un efect surprinzător, specific creației originale, aceste idei fiind învești mîntate în armonii precise, lipsite de orice stridențe în impactul lor cu epoca. Oare de unde rezultă această impresie de originalitate ? Nu e greu de găsit răspunsul ! Aceste pietre de construcție sînt mereu șlefuite și rînduite cu ajutorul unui ritm relaxat dar dens, fără goluri în structura sa intimă, nu cum sîntem obișnuiți cu altele spongioase ca bureții de mare. Un asemenea ritm era asigurat de sintetizatoare și de chitarele electrice. În felul acesta, formația Pink Floyd a atins un efect foarte puternic, la fel de copleșitor ca vuietul mării cînd valurile s-au trezit din letargia lor profundă sub pintenul uraganului și nimic și nimeni nu le mai stă împotrivă, sau ca bolta unei catedrale cînd sunetul de orgă și vocile unui cor magnific s-au unit într-o coloană triumfală invincibilă. Puține formații au reușit să atingă o asemenea performanță, cu aceeași eleganță și simț al proporțiilor ca Pink Floyd. Dar cu toate că muzica acestei formații este destul de pretențioasă, ea nu s-a limitat numai la un public specializat, ci a reușit să depășească granițele genului său specific, un lucru destul de rar în domeniul muzicii ușoare ale cărei latifundii sînt de necuprins.

ȘI ROCK-UL ARE CURENTUL SĂU DE MIJLOC

În ultimele pagini am vorbit despre reprezentanții progresivi ai rock-ului. Acest lucru este determinat de faptul că la timpul respectiv aceștia au avut o importanță hotărîtoare și au decis, într-un anumit sens, desfășurarea evenimentelor. În anii '70 însă, situația a început să se schimbe. Saltul evolutiv anterior fusese atît de rapid, încît acum

Scanned with OKEN Scanner

era necesar să fie analizat ca un episod dintr-un film pe care să-l proiectăm cu încetinitorul ca să-l putem prelucra imagine cu imagine, căci numai în felul acesta ar putea să fie perfecționat și șlefuit în forma dorită. Această formă putea să fie foarte rafinată și bine gîndită și totodată ușor receptibilă pentru toți spectatorii.

Și mai este încă o explicație. O dezvoltare precipitată își are impasurile și limitele ei, iar consecința sa ar putea să aibă numai forma unor experimente fanatice care, în acest caz, nu ar putea să intereseze pe nimeni. Atunci, încotro se îndreaptă rock-ul următoarelor decenii? Răspunsul la această întrebare aduce cu sine o deziluzie. Ziariștii, obișnuiți cu decada anterioară deosebit de rodnică, se întrebau frecvent: „Cînd va apare viitorul Bob Dylan? Cine ar putea fi viitorii Beatles? Sau Duke Ellington? Sau Elvis Presley? Sigur că asemenea întrebări stau greu în picioare, mai ales că peste ele bate vîntul pustiitor al incertitudinii. Se pare însă că în rock-ul anilor '70 sînt valabile alte principii. Evident, emoția și descoperirile nu au dispărut din cadrul rock-ului, dar au căpătat o formă nouă. Ar fi însă lipsit de temei dacă am crede că istoria se va repeta. Faptul real că în fiefurile rock-ului vom întîlni și unele figuri cunoscute din anii '60 nu modifică lucrurile în esența lor. Una dintre personalitățile care au contribuit la dezvoltarea rock-ului anilor '70 a fost chitaristul britanic *Jimmy Page* (1944—) care, pînă la întîlnirea cu rock-ul, fusese cunoscut numai în studiourile londoneze. În domeniul său, Jimmy Page a fost unul dintre cei mai căutați specialiști. Este bine cunoscut faptul că nu toți membrii formațiilor muzicale erau profesioniști desăvîrșiți și de aceea a devenit un obicei faptul ca pentru urgentarea unei înregistrări să fie angajați cu ora anumiți specialiști. Unul dintre acești specialiști era și Jimmy Page, dar lui nu-i plăcea să călătorească și de aceea refuza să colaboreze cu diferite formații care organizau turnee ale căror concerte urmau să fie înregistrate. Tentațiile erau însă destul de mari și Jimmy Page a rezistat cît a rezistat, dar în cele din urmă a cedat, și în anul 1966 a acceptat să se încadreze în formația *Yardbirds* care făcea parte din grupările legendare ale epocii trecute, dar zilele sale erau numărate încă de pe atunci. După ce Yardbirds și-a cîntat cîntecul de lebădă. Jimmy Page și-a alcătuit o formație proprie pe care a denumit-o *Led Zeppelin* („Conducînd zepelinul"). În afară de Jimmy Page, din noua formație mai făceau parte *Robert Plant* (voce), *John Bonham* (baterie) și *John Paul Jones* (chitară bas și instrumente cu clape). Formația Led Zeppelin avea ca element comun cu Yardbirds sunetul dens al chitarei electrice, demnitatea fiind regula de bază a muzicii amîndurora. S-a dovedit că în ceea ce privește dinamica și impulsul sonor, rock-ul nu se află nici pe departe la sfîrșitul evoluției sale și că avînd o aparatură tehnică modernă și o anumită dexteritate instrumentală, se mai pot obține încă multe experimente benefice în acest domeniu. Intensitatea exprimată prin amplitudinea tonalității joacă numai un rol secundar, și ea singură nu va face cu putință ca un grup de trei membri să aibă sunetul unei orchestre mari. Aparatura de amplificare, atunci cînd se va utiliza în condițiuni bune, va face cu putință numai ca sunetele care vor lua ființă din instrumente să ajungă

Scanned with OKEN Scanner

la public în starea lor pură, nemodificate și fără riscul creării unei aglomerări de sunete fără nici un sens. Lucrul cel mai important rămîne în continuare inventivitatea și temperamentul interpreților.

Membrii formației Led Zeppelin erau înzestrați din belșug cu ambele calități, dispuneau și de o inventivitate funcțională și de un fluid temperamental adolescentin. Și nu peste mult timp, s-a confirmat că noul gen creat cu ajutorul lor nu reprezenta numai o specialitate marginală, ci era ceva izbitor de nou, care a atras atenția celui mai larg public de rock. Chiar dacă beția de la începutul rock-ului a dispărut de mult, această muzică nu a pierdut nici pînă astăzi nimic din atractivitatea sa și a devenit singurul stil spre care se vor întoarce mereu formațiile de muzică ușoară și admiratorii lor.

O atenție deosebită au stîrnit în anii '70 și înregistrările organistului britanic *Keith Emerson* (1944—) care era și el un veteran al grupurilor progresiste din anii '60. Cvartetul său purta numele *Nice și Emerson*. Cu acest cvartet, Keith Emerson a experimentat cu curaj și uneori și cu succes pe marginea unor adaptări din muzica clasică. În anul 1970, a înființat trioul *Emerson, Lake și Palmer*, în care *Greg Lake* cînta din gură și la chitară bas, iar *Carl Palmer* era baterist. Una dintre bucățile renumite ale repertoriului cvartetului Nice and Emerson era piesa pentru pian „Tablouri dintr-o expoziție" de Modest Musorgski (1839—1881), orchestrată de Ravel. Această bijuterie muzicală musorgskiană se apropia de piesele solo ale cvartetului lui Keith Emerson, printre care apăreau și melodii energice de rock, ca și cîntece cu acorduri de folk. La un nivel puțin mai diferit cocheta cu muzica simfonică formația de cinci membri din Birmingham denumită *Moody Blues* („Bluesul capricios, meditativ"), ale cărei prime succese cu un repertoriu rhytm-and-blues nu au fost de lungă durată. Și atunci, cei cinci membri ai formației s-au hotărît să-și schimbe stilul. Era în anul 1967 cînd au înregistrat un album tematic în care, pe lîngă muzica cvintetului, un rol important îl avea și sunetul orchestrei simfonice din Londra. Fiecare dintre cele 7 compoziții ale discului *Days of Future Passed* („Zilele viitorului trecător") corespundea unui anumit moment al zilei. Succesul discului a fost decisiv pentru creația viitoare a formației, Moody Blues împrumutînd de la muzica simfonică în special profunzimea sonorității acesteia, precum și — indiscutabil — dinamica sa integratoare într-o condiție superioară, dar și monumentalitatea sa, uneori violentînd proporțiile, după opinia unor critici rock care făceau alergie cînd aveau de-a face cu asemenea curente hibride. La următoarele discuri, ca și în concertele care au fost organizate, sunetele orchestrale erau asigurate de un instrument de clape *mellotrom*, care putea să reproducă tonurile oricărui instrument muzical, datorită unor benzi înregistrate anterior. Asemănătoare erau și înregistrările întregului val de formații britanice care lucrau cu un aranjament prelucrat în detaliu și cu un sunet încărcat de ornamente luxuriante, așa cum este de exemplu *Yes, Genesis* („Da, Creație"). Această muzică era acompaniată de un joc de scenă deosebit, dar nu mai era vorba de un show cu caracter rebel, ci de costume rafinate, măști, lumini și valuri de fum, și uneori chiar și elemente de cabaret, prins totul într-o montură bine cizelată care imprima ansamblului și o

Scanned with OKEN Scanner

anumită finalitate subtextuală. În acest domeniu al spectacologiei scenice, personalitatea cea mai bine conturată în planul creației a fost reprezentată de *David Bowie* (1947—). Datorită faptului că David Bowie poseda cunoștințe de pantomină care au adăugat la paleta sa interpretativă și unele elemente de plastică și de mișcare scenică, el a devenit unul dintre interpreții cei mai originali ai anilor '70, afirmați pe scena britanică. Aspecte interesante oferă și creația sa muzicală. Mai trebuie însă reținut și faptul că învești mîntarea electronică a unor înregistrări corespundea cu viziunea statuară a autorului, dar în același timp David Bowie a înregistrat și cîntece cu sunet inspirat din soul sau din disco. Dar ce vrea să însemne formula disco ? Formula stilului disco a însemnat un suflu secund pentru unele personalități, mai mult sau mai puțin cunoscute, în perioada anilor '60, cînd s-au definit ca atare. Printre cei mai populari interpreți care fac parte din această categorie se poate socoti și trioul *Bee Gees* care era format din *Gibb-Barry* (1946—) și frații săi gemeni Rubin și Maurice Barry (1949—). Toți trei se născuseră în Marea Britanie, dar cariera lor muzicală și-au inaugurat-o în Australia, unde au emigrat părinții lor. La sfîrșitul anilor '60, trioul Bee Gees s-a afirmat datorită baladelor melodioase preluate de la alți interpreți, inclusiv cîntăreții negri de soul. Revenirea grupului la un repertoriu propriu, eveniment care a avut loc în anul 1975, s-a bazat în special pe cîntece de discotecă de mare succes. Popularitatea trioului, ca și a genului său care ieșea din linia comună, a provocat o reacție în lanț care a adus cu sine și o serie de filme muzicale la care Bee Geesii au colaborat, imprimîndu-le distincția care le-a asigurat succesul. Piesele lor au apărut în filmele *Febra de sîmbătă seara, Briliantina* și în prelucrarea cinematografică a albumului formației Beatles *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band,* în care au fost distribuiți, alături de interpretul și chitaristul *Peter Frampton* (1950—), în rolurile principale, și cei trei membri ai Bee Gees-ului.

Dar stilul disco nu a putut să se afirme ca un curent monopolist al muzicii ușoare. Aici a rămas suficient spațiu vital și pentru „curentul de mijloc" al rock-ului care a fost reprezentat în forma sa cea mai clasică de formația cu cinci membri *Boston,* din Statele Unite ale Americii. Prin rock-ul său simplu, dar de o corectitudine desăvîrșită, în combinație cu melodiile expresive s-au impus atenției cei cinci. Boston-iștii vor găsi întotdeauna admiratori, chiar dacă nu vor mai produce un efect de aceeași originalitate și noutate ca pe vremea Beatles-ilor. O variantă mai expresivă a acestui curent este promovată de cvartetul britanic *Queen.* Creația acestui cvartet se bazează în primul rînd pe vocea interpretului *Freddie Mercury* și pe acompaniamentul care combină noutatea rock-ului cu un aranjament ingenios.

O anumită înviorare a fost determinată de autoritatea muzicii denumite *reggae,* care a luat ființă în Jamaica și insulele din împrejurimile Antilelor Mari, sub influența blues-ului negru, a tradițiilor locale și a rock-ului. Elementele ritmice ale muzicii caraibiene au pătruns în Europa și în Statele Unite cu mai mult timp înainte, dar în anii '70 s-au afirmat în fața publicului mondial cîțiva interpreți din acest domeniu, ca de exemplu *Bob Marley* (1945—) din Jamaica.

Scanned with OKEN Scanner

Dominația „curentului de mijloc" a avut însă și un dezavantaj care a zguduit de cîteva ori evoluția muzicii ușoare. De fiecare dată însă, cînd era pe punctul de a se stinge acea lecție inițială plină de originalitate, perioada respectivă era pregătită pentru o revoluție muzicală. De-altfel, și publicul era dornic de ceva nou. Numai că, în anii '70, puțini dintre ascultătorii pasionați de muzică se puteau identifica, fără nici o rezervă, cu superstarurile britanice sau americane ale rock-ului de atunci. Formațiile de tipul Rolling Stones, Led Zeppelin sau Emerson, Lake and Palmer au devenit pentru noua generație un gen de instituții muzicale care erau la fel de îndepărtate și străine ca și organismele oficiale din lumea părinților pe care aceștia le respectau cu venerație. Aceste formații cîntau numai în săli de sport cu mii de locuri, unde spectatorii îi vedeau pe membrii lor ca pe niște manechine anonime, proiectate undeva departe, la orizont, unde apa morților își joacă undele misterioase. Boarea aceasta dădea celor de pe scenă contururi halucinante. Bineînțeles că nici condițiile tehnice nu erau corespunzătoare. Era o problemă care nu avea soluție, deoarece în sălile mici, unde aparatura tehnică era ireproșabilă, formațiile respective nu ar fi putut să cîștige suficient pentru întreținerea lor. Un cerc vicios ! Și această întreținere se ridica la sume foarte mari. Trebuie avut în vedere faptul că o asemenea activitate, cum era cea a formațiilor muzicale, avea nevoie de cel puțin două camioane pentru a-și transporta aparatura specializată și instrumentele, și de un colectiv de cîteva zeci de persoane care să se ocupe de instalarea acestei aparaturi, să pregătească și să manipuleze totul, să acordeze instrumentele, să-i machieze pe interpreți, să asigure toate efectele de lumină, întreaga regie a spectacolelor, să supravegheze respectarea condițiilor contractuale ș.a. Și toate acestea însemnau inteligență, pasiune, talent. Adică oameni. Iar munca oamenilor însemna bani ! Și banii trebuiau cîștigați !

Acum cele mai importante formații nu-și mai înregistrau discurile numai în metropolele muzicale ale Statelor Unite, ci și în studiouri bine amenajate în locuri izolate, cît mai departe de agitația civilizației, în văile odihnitoare din Colorado, în Elveția sau sub cerul de alabastru al insulelor subtropicale.

Dar mai era și altceva. Marile venituri, ca și regia exorbitantă, îi obligau pe unii muzicieni britanici la un așa-zis „exil de impozite" pe continentul european. Fantezia lucra cu febrilitate. Și se găseau soluții. Nu la toate, însă. Cu cineva care avea nevoie de un avion cu reacție pentru uz personal, tinerii din periferiile marilor metropole cu greu puteau găsi un limbaj comun. Și, de altfel, nici nu încercau să găsească. Și de aceea nu este de mirare că muzica ușoară se pregătea pentru apariția noului val care avea să mature multe din comoditățile, inerțiile și habitudinile de pînă atunci. Și noul val era tocmai expresia tineretului revoluționar, a lumii, care, din viitor, își cucerise un cap de pod în prezent.

Scanned with OKEN Scanner

NOUL VAL

La apariția noului val a contribuit cea mai puternică mișcare rock denumită în engleză *punk-rock*. Cuvîntul Punk este explicat în dicționar în mai multe feluri, el însemnînd lemn putred, iască, pîine sau naivitate, ceva de calitate inferioară, dar aici avînd sensul de băiețandru aflat la vîrsta pubertății, care nu știe prea multe lucruri despre viață, și este asaltat de întrebări cărora nu știe încă să le dea un răspuns. Dar termenul de punk-rock nu este o noutate. El era folosit de mulți ani, pentru a defini formațiile ce se identificau cu această categorie de tineri naivi. Să amintim numai de formația newyorkeză Velvet Underground, pe care astăzi critica o situează în avangarda genului, dar și printre precursorii punk-rock-ului. La jumătatea anilor '70, această denumire a început să capete o nuanță categorială pe care presa o folosea pentru a defini creația cea mai simplă și mai directă a rock-ului. Cu timpul însă, s-a dovedit că aici, în punk-rock, ia naștere un impuls evolutiv important pentru subtextul său social și prin ecoul stîrnit datorită contactului cu publicul. Textele rebele ale cîntecelor oglindeau cu fidelitate lipsa perspectivelor și a idealurilor prin care se caracteriza tineretul din Vest, în cea de-a doua jumătate a anilor '70. Printre cele mai discutate piese ale genului, atrăgea atenția în primul rînd cîntecul intitulat *God Save the Queen,* din anul 1977, în care formația *Sex Pistols* parafraza imnul englezesc :

S-o ocrotească domnul pe regină,
deși ființa ei e ca de fum,
iar viitor desigur nu există
în veghea visătoare de acum.
Dar dacă nu există viitorul,
cum poate fi păcatul pentru noi ;
sîntem asemeni florilor uscate
ce se aruncă-n coșul de gunoi !
Noi sîntem combustibilul ce arde,
voi să vă avîntați spre cer în zbor,
căci pentru voi noi sîntem viitorul,
doar noi sîntem al vostru viitor !

Interdicțiile provocate de acest cîntec au funcționat ca o reclamă extrem de eficientă, care însă nici nu mai era necesară. Intrarea „noului val" pe scenă nu mai putea fi oprită ! Din punctul de vedere al istoriei rock-ului, a fost instaurată din nou o perioadă de relații mai strînse

Scanned with OKEN Scanner

între creatori și public. S-a căzut de acord asupra unor principii constante ale genului : „Rock-ul înseamnă în primul rînd să te distrezi“ — declara cîntărețul *Johnny Rotten* (1957—), pe numele său adevărat *John Lydon*, care făcea parte din formația Sex Pistols. Important este să te distrezi tu, continua el, nu este importantă critica sau faptul că înveți o sută de ani milioane de acorduri la chitară. Totul se află înăuntru, și ceea ce spui, acest lucru contează într-adevăr.“ Și Johnny Rotten, chitaristul formației mai adăuga : „Eu nu suport solo-urile de chitară. Din două motive : în primul rînd nu știu să le interpretez și în al doilea rînd, tot nu pot să le suport.“

Și punk-rock-ul a continuat să cucerească noi admiratori. Printre alte manifestări ale sale se înscrie și un dans nou denumit *pogo*, în timpul căruia se spunea sus și tare : „Tropăiți în ritmul muzicii. Nu există nici o regulă și nici pași complicați. De fapt, nici nu trebuie să știți să dansați, ajunge dacă veți țopăi cu destul temperament. Bineînțeles că și acest dans își are logica sa ; în pivnițele (subsolurile) mici, umplute la maximum, unde se aflau instalate majoritatea cluburilor punk-rock, nu era loc pentru altfel de mișcare decît în sus și în jos. Apoi, în acest fel mai puteți să zăriți și orchestra din cînd în cînd.“

Și, intr-adevăr, se țopăia ca la carte, dar o carte cu scriere codificată, care nu era pentru toată lumea. Nu ar fi însă corect dacă ne-am imagina, sub denumirea de punk-rock, numai un diletantism absolut. În ceea ce privește partea melodică, era vorba de reîntoarcerea la preistoria rock-ului. Dar să nu uităm că farmecul acestuia, de multe ori, se ascundea în diferite sfere de prelucrare profesională pretențioasă. De data aceasta, farmecul consta în intensitatea ritmică și în textele cîntecelor care nu numai că spuneau *ceva*, dar mai mult, ele se refereau la problemele cele mai arzătoare, despre care puțini îndrăzneau să vorbească în cîntecele lor. Dar și aici se aflau tot atît de puține soluții pentru modul cum ar putea fi rezolvate asemenea probleme ca și în optimismul naiv și idilic al perioadei cunoscute sub eticheta romantică de perioada copiilor din flori. Mai degrabă era vorba de o descriere colorată a situației sociale și a lumii în care s-a născut această muzică, decît de un program concret, în care să fie prevăzute obiectivele ce trebuiau atinse și forțele de care era nevoie pentru ca aceste obiective să fie atinse.

Explozia britanică a punck-rock-ului a declanșat o acțiune similară și peste ocean, la New York. Aici însă, punk-rock-ul nu a avut un caracter de masă și, în plus, și-a păstrat anumite trăsături de delimitare intelectuală și s-a înregistrat un anumit spirit de generozitate sentimentală. Cum s-a petrecut în mod frecvent, și această mișcare a ajutat pe mulți interpreți, diferiți ca stil, să se afirme și să-și definească personalitatea. Este un alt motiv pentru care această mișcare a primit denumirea de *noul val*. Este vorba de interpreți-autori, cum a fost de pildă *Elvis Costello*, pe numele său adevărat *Declan Mc Manus*, din Marea Britanie, *Tom Verlaine*, care și el se numea *Tom Miller* și formația sa *Television*, în Statele Unite și, desigur, mai sînt și alții care s-au profilat sub climatul de exuberanță al punk-rock-ului, dar despre care economia lucrării nu ne îngăduie să le așezăm busturile mai mult sau mai puțin cizelate pe soclurile paginilor noastre.

Scanned with OKEN Scanner

PATTI SMITH. Cea mai importantă reprezentantă a „noului val“ a fost *Patti Smith* (1946—) care pentru prima dată a apărut pe scenă recitînd poezii. A citit mult. A urmat apoi meditația și, în cele din urmă, inevitabil, s-a impus, ca un obiectiv de viață și poate ca un destin, creația. Pe scenă nu apărea singură, ci acompaniată de Lenny Kaye, criticul revistei muzicale „Rolling Stones“, care cînta la chitară. Așadar, muzică și poezie. În fond, fețele aceleași efigii! La un moment dat, muzica s-a impus, și Patti Smith a început să compună cîntece care trebuiau interpretate. În anul 1974, și-a format un mic grup dintr-un pianist, un baterist și un chitarist bas. Primele înregistrări comune ale acestei formații au produs o impresie puternică printre iubitorii de muzică nouă, datorită faptului că melodiile nu erau la fel cu celelalte, ci țînteau mai departe, prin caracterul lor inedit, direct provocator. Printre interpreții care o influențaseră cel mai mult, îi putem cita pe cei din Rolling Stones, pe Jimi Hendrix și pe Bob Dylan, dar nu pot fi trecuți cu vederea nici scriitorul american William Burrougs și poetul francez Arthur Rimbaud. Cu asemenea puncte de sprijin în spațiul său spiritual, Patti Smith a reușit să-i irite pe toți criticii muzicali care îi suspectau pe autorii de rock, cu înclinații intelectuale, de snobism, dar acest lucru nu a reușit să schimbe nimic din modul curgător al interpretării acestei cîntărețe care totdeauna reușise să învingă imprecizia rostirii textului și mai ales diferențierile lingvistice.

O schimbare esențială a adus-o cel de-al treilea album pe care Patti Smith l-a intitulat *Easter* („Paște“). Acest album, realizat în

anul 1978, dispune de o sonoritate mai expresivă, mai clară și care produce un efect mai mare decît înregistrările anterioare. În plus, odată cu apariția acestui album, s-a evidențiat și puterea vocală a cîntăreței Patti Smith. Ea a venit cu un stil nou, care, la prima vedere, părea arogant și rigid, dar care, de fapt, întrebuința toate variantele de intonație și interpretare, jumătate vorbită, ca să obțină un efect puțin obișnuit, precum și o gradare, de asemenea, ieșită din comun. Nu este de mirare că aceste elemente au început să lase urme asupra stilisticii contemporanilor și chiar asupra urmașilor acestora.

Patti Smith a fost destul de des plasată alături de un alt interpret-autor american, *Bruce Springsteen*. Sigur că acest fapt are nevoie de o explicație. Este evident că nu

Scanned with OKEN Scanner

din cauza unei identităţi stilistice s-a întîmplat acest lucru, deşi o asemenea identitate nu poate fi contestată. Patti Smith poate să stea alături de Bruce Springsteen pentru că tot ceea ce au comun este determinat de faptul că amîndoi se adresează aceleiaşi generaţii, amîndoi au trăit în acelaşi mediu, în statul New Jersey, iar cîntecele lor au un caracter de confidenţă directă, autentică. Datorită acestor trăsături, ca şi pe Bruce Springsteen, pe Patti Smith o putem introduce la fel de bine în cadrul acestui capitol dedicat rock-ului, ca şi în cel despre „poeţii rătăcitori". Categoriile sînt introduse ulterior în muzică şi au făcut-o cei care o ascultă pentru a se orienta mai uşor în lumea lor interioară. Muzica se dezvoltă singură, fără să ţină seama de aceste clasificări. Şi acest lucru este tot atît de valabil la rock ca la orice alt gen muzical, clasificările nefiind altceva decît nişte construcţii, asemenea unei geometrii în spaţiu, ce rămîn mute, dacă în ele nu se instalează lumina înţelegerii care le dă viaţă.

TABLOUL SUCCESULUI V

În publicaţiile de specialitate din întreaga lume, oricît aţi căuta, tot nu aţi putea găsi tabele speciale dedicate soliştilor, formaţiilor sau înregistrărilor rock. Clasamentele americane şi britanice le introduc în cadrul muzicii pop. Acest procedeu corespunde realităţii, pentru că, de fapt, rock-ul a aparţinut totdeauna muzicii uşoare. În alte ţări însă, această constatare nu este acceptată fără unele rezerve. În acest sens, credem că este îndreptăţită o oarecare deosebire, un distingo anumit între muzica „curentului principal" şi cea a rock-ului. De aceea, formaţii şi înregistrări de muzică rock au apărut deja în primul tabel al succesului din această carte. Dacă am arunca o privire şi în anchetele publicaţiilor din Marea Britanie şi mai ales în *Melody Maker*, sau în New *Musical Express*, rezultatul ar fi asemănător, numai că scena britanică ar fi mai somptuos reprezentată. Revista *Rolling Stones*, cea mai serioasă revistă dedicată în întregime muzicii rock şi culturii muzicale, în sensul mai larg al cuvîntului, nu publică anchete şi nici clasamente. Redacţia acestei reviste este conştientă de faptul că sensul acestor anchete şi clasamente în evoluţia muzicii este foarte limitat şi că, în acest domeniu atît de subtil şi aproape insondabil, pentru cel care vrea să-i exploateze toate zăcămintele din adînc, ar trebui să fie vorba de ceva mai mult decît de succesul comercial sau de popularitatea în rîndul publicului. Pentru acel ce renunţă cu greu la aceste anchete de popularitate, considerîndu-le

Scanned with OKEN Scanner

un fel de joc de societate distractiv, am ales un punct de vedere puțin mai diferit. Acest punct de vedere este oferit de ancheta realizată în rîndurile cititorilor revistei *Down Beat* care, din anii '60, se ocupă nu numai de jazz, dar și de rock. Denumirea categoriei, care trebuia să surprindă interpreții care nu aparțin jazzului, a suferit mai multe modificări de-a lungul anilor. Ultima denumire vorbește despre grupurile rock-blues care, cu cîțiva ani în urmă, se numeau rock-pop-blues. Nu este de mirare dacă în acest tabel veți găsi nume care într-o parte au apărut în categoria pop, rhytm-and-blues sau soul și în altă parte, la jazz. Ele merită o atenție deosebită, indiferent de modul în care este denumită muzica lor. Și aceasta pentru că, oricum, muzica, în oricare din ipostazele sale, se bucură de o incontestabilă forță proteică.

Anul	Formația de rock sau blues	Muzicianul anului	Discul L.P. al anului
1971	Blood, Sweat & Tears	Frank Zappa	Chase Billy Chase
1972	Orchestra Mahavishnu	Frank Zappa	Inner Mounting Flame Orchestra Mahavishnu
1973	Orchestra Mahavishnu	Stevie Wonder	Birds Of Fire Orchestra Mahavishnu
1974	Frank Zappa & The Mothers of Invention	Stevie Wonder	Fulfillingness First Finale Stevie Wonder
1975	Earth, Wind & Fire	Stevie Wonder	Blow by Blow Jeff Beck
1976	Earth, Wind & Fire	Jeff Beck	Wired Jeff Beck
1977	Earth, Wind & Fire	Stevie Wonder	Songs In The Key Of Life Stevie Wonder
1978	Steely Dan	Stevie Wonder	Aja Steely Dan

Scanned with OKEN Scanner

NIMIC NU ESTE MAI PRESUS DE ROLUL DE COMEDIANT

Toți oamenii, de fapt, sînt într-un fel
comedianți, nu însă fiecare
își joacă rolul bine, cum vrea el,
căci pentru comedie nu e-n stare :
doar noi putem interpreta mai bine
comedia, să știți, decît oricine !

(Șeful trupei ambulante din Mireasa vîndută *de Bedrich Smetana)*

Scanned with OKEN Scanner

FRAȚII SIAMEZI

Unele lucruri dăinuiesc de-a lungul secolelor. Așa sînt membrii trupelor ambulante, jongleorii, clovnii, muzicienii și comedianții care au fost totdeauna legați într-o strînsă coeziune prin mîndria lor de castă. Titulatura de *There's No Business Like Show Business* („Nici o afacere nu e asemănătoare cu afacerea divertismentului") cu care Irving Berlin și-a denumit muzicalul său, din anul 1954, ar fi putut să fie tradus de șeful trupei ambulante din opera „Mireasa vîndută" de Bedrich Smetana prin exclamația: „Nimic nu este mai presus de rolul de comediant!" Această mîndrie nu exprimă altceva decît o autoapărare necesară. La început, societatea îi excludea din mijlocul său pe membrii acestei breasle, apoi i-a situat la periferia sa, pentru ca pînă la urmă să-i acopere de laurii admirației și devoțiunii sale, dar mai păstrînd totuși o anumită îndoială față de comedianți. Această îndoială este astăzi destul de diferențiată, cu toate că un cîntăreț de operă și un înghițitor de foc se bucură de aceleași drepturi cetățenești, undeva însă, în subconștientul nostru, mai dăinuiesc unele reminiscențe ale concepției învechite care atribuie profesiunii acestora o importanță socială destul de diferită. Pe treapta cea mai înaltă a acestei ierarhii imaginare s-a aflat totdeauna, alături de muzica ușoară, teatrul muzical de divertisment. Evident, comparația acestor două trepte, aparținînd aceleiași scări tipologice, nu este cea mai potrivită în acest caz, ba chiar ar putea provoca unele confuzii, muzica ușoară și teatrul muzical de divertisment amintind mai curînd de două cercuri care se suprapun printr-o parte a suprafețelor, dar fiecare păstrîndu-și specificitatea, ființa sa vie, indestructibilă, deși se implică în aceeași problematică socială. Sigur că muzica ușoară poate să existe și în afara scenei de teatru, așa cum și teatrul poate folosi și alt limbaj muzical decît pe cel actual al muzicii ușoare contemporane. Dar sînt, desigur, și cazuri cînd aceste odrasle neastîmpărate ale muzelor se joacă în aceeași plajă de nisip, ajutîndu-se reciproc la construirea de castele din vis sau la nimicirea acestora. Opinia publică înlocuiește deseori, în mod incorect, termenul de teatru muzical cu denumirea de music-hall. Cei interesați pot găsi în biblioteci numeroase lucrări despre istoria, caracteristicile și problemele teatrului muzical. Dar ascultătorii muzicii ușoare sînt interesați de acea parte în care cele două genuri se întrepătrund, de modul în care apare muzica ușoară pe scenele teatrelor și de ceea ce poate aduce nou această legătură ambilor parteneri. Numai o astfel de privire strict delimitată poate reprezenta conținutul acestui capitol. Dacă cineva ar căuta aici informații și clarificări asupra teatrului muzical în general, aceasta ar însemna o neînțelegere totală din partea sa.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru oamenii din jurul muzicii ușoare, scena teatrului muzical reprezintă încă o cale de apropiere spre public. Un interpret de muzică ușoară își poate spori popularitatea, dacă este invitat să interpreteze rolul principal dintr-un spectacol de teatru muzical reușit, și în acest fel îi este asigurat și un venit fix regulat, fiind astfel scutit de obligația unor angajamente noi. Compozitorul care va crea muzica unui astfel de spectacol va urca o treaptă în plus pe scara demnității sale profesionale, precum și în ochii publicului. Desigur, eforturile pe care trebuie să le facă pentru a crea muzica unui spectacol de teatru sînt categorie superioare celor pe care le-ar face pentru compunerea unor cîntece individuale. Tocmai de aceea scîndurile scenei de teatru au ceva magic și dețin un loc important, bine definit în viața multor oameni din cadrul muzicii de divertisment. Aceeași situație exista și mult înainte de apariția muzicii ușoare în forma sa actuală.

Muzica ușoară reprezintă pentru teatrul muzical unul dintre mijloacele de comunicare cu publicul său, o adevărată *via magna*, deoarece nu o dată ea este mijlocul cel mai important, calea cea mai sigură, cu toate că nu și unica. Întotdeauna există și alte posibilități oferite de scena cu cortină, culise, lumini, spațiu și mișcare, scenele dramatice, gagurile, personalitatea actorului și a regizorului care pot proiecta întregul spectacol într-un spațiu mirific. Fără îndoială că din utilizarea tuturor acestor mijloace — și a altora — se poate crea o formă mai amplă, mai impunătoare și mai bine construită decît cea oferită în mod obișnuit de concertele vedetelor muzicii ușoare. Și mai este încă ceva. Teatrul muzical de divertisment are posibilitatea de a introduce în complexul său dramatic orice gen de muzică dorește. Uneori acest lucru se impune ca o necesitate vitală, pentru a putea fi prezentate diferitele medii ce se impun să fie parcurse în cadrul planului dramatic. Cromatica muzicală — este de la sine înțeles — dă mai multă pregnanță individualității interpretative pe scenă. Dar din nou trebuie să mai amintim că, de asemenea, cu mult mai înainte de apariția muzicii ușoare pe scenă, teatrul muzical lucra cel mai des cu acel gen de muzică bine conturată, cel mai bine cunoscută de public și în care avea cea mai mare încredere. Așadar, dacă Leonard Bernstein a trasat ca pe unul dintre semnele indubitabile ale muzicalului modern utilizarea „limbii materne" muzicale, limbajul muzical cel mai apropiat de ascultătorul contemporan a surprins în acest fel un principiu care era de fapt respectat cu mult timp în urmă. Dar lucrurile nu sînt chiar atît de simple.

Teatrul muzical contemporan a avut un protopărinte important în opereta europeană care a evoluat în atmosfera muzicală a Parisului, Vienei sau Budapestei. Opereta a creat o tradiție atît de puternică și de fructuoasă, încît astăzi nu este deloc ușor să te eliberezi de influența sa tutelară. Teatrul muzical, care se inspiră mai ales din operetă, va rămîne în afara sferei dezbătute în această carte, fapt care ne va reduce și mai mult privirea noastră asupra teatrului muzical. Și aceasta datorită faptului că numeroase muzicaluri celebre în lume fac parte tocmai din această categorie spectacologică. Dar și mai numeroase sînt acelea care au preluat cîte ceva din limbajul muzicii ușoare de astăzi,

Scanned with OKEN Scanner

însă aceste elemente sînt folosite cu chibzuință și grijă ca niște adaosuri la acea sinteză axiologică în care muzica slujește ca un element catalitic prin care se obține un rezultat final mai complex. Admiratorul muzicii ușoare nu va putea gusta însă muzica sa preferată la un astfel de spectacol de teatru, în aceeași măsură ca la un concert, dar i se va oferi ceva în plus, inedit poate, din ampla paletă a divertismentelor teatrale.

Și mai există un aspect.

Necesitatea de a comunica direct cu publicul, printr-un limbaj muzical care-i este cunoscut, are influențele sale limitate. De obicei, teatrul muzical preia acele lucruri care s-au afirmat deja în afara scenei sale. De aceea, în ceea ce privește latura pur muzicală, teatrul muzical nu-și îngăduie să fie atît de novator, așa cum a putut să fie, în unele etape ale dezvoltării sale, muzica ușoară „liberă și independentă", însă el poate să prelucreze mai departe acele impulsuri noi și crude pe care, într-un anumit sens, le poate înnobila, dar în primul rînd le poate populariza și prezenta publicului care altfel nu le-ar fi putut cunoaște în forma lor inițială. Și tocmai în această direcție, teatrul muzical a adus muzicii ușoare contemporane un serviciu de neprețuit. El a contribuit, poate în aceeași măsură ca radioul sau ca discul, la pătrunderea muzicii ușoare în conștiința maselor și a realizat cel puțin unele din acele fapte care, în istoria muzicii ușoare, sînt cunoscute pe drept cuvînt ca momente cruciale care au determinat restructurări substanțiale și chiar modificări în optica judecăților de valoare.

DE LA PUNGAȘI PÎNĂ LA FRUMOASELE DANSATOARE

Istoria teatrului muzical din zilele noastre menționează, ca pe o mică delicatesă, *Opera cerșetorilor* de John Gay și Cristoph Pepush, din anul 1728. Această parodie a operei mari, în care nobilii și înalta societate sînt înlocuiți de hoți, tîlhari și pungași, și-a ales partitura din muzica proprie Londrei din acele vremuri, de la refrenele de stradă, pînă la numerele muzicale de persiflaj care, pe atunci, constituiau deliciul publicului, sărbătorind mari succese pe adevăratele scene de operă. În secolul al XIX-lea, printre predecesorii musicalului de astăzi se număra feeria, burlesca, varietățile de cabaret, care în America erau numite „vaudeville"-uri și spectacolele de menestreli. Aceste spectacole erau o copie nereușită în care, actori și cîntăreți albi, cu fețele înnegrite, parodiau imaginea lor personală despre muzica și dansul negrilor, imagine care, desigur, era departe de a fi nici măcar verosimilă, însă cu

Scanned with OKEN Scanner

toate acestea, ele stau la baza procesului în care muzicalitatea negrilor a început să cucerească lumea. Primul spectacol de acest gen, înregistrat în anul 1799, a fost cel al lui *Johann Graupner*, un actor de origină germană, eminent parodist care apărea pe scenă cu fața înnegrită. În anii '70 ai secolului trecut, spectacolele de menestreli reprezentau deja un divertisment muzical obișnuit și foarte apreciat de un public care găsea în unele din momentele sale scenice multe satisfacții. Deci, este vorba de un proces îndelungat și nu este lipsit de importanță faptul că primele sale etape s-au desfășurat tocmai pe scena teatrală.

Și încă ceva : părintele vaudeville-ului american *Tony Pastor* și-a deschis musicalul său pe Union Square în inima New Yorkului în anul 1881, în același an în care *Rudolph Salis* înființează pe Montmartre, din Paris, cabaretul *La chatte noire* („Pisica neagră"). În felul acesta începe de fapt istoria modernă a șansonului.

Atmosfera acestor localuri era destul de deosebită, dar instituțiile care s-au născut după cîteva decenii din aceste centre de bază ale divertismentului muzical puteau deja să facă schimb de stele și să învețe unele de la altele. Comunitatea sufletească a castei comedianților, în locuri diferite ale lumii, în culturi naționale diferite și în tipuri sau genuri variate ale acestei profesii de divertisment, merită o atenție deosebită. Căci tocmai teatrul muzical și predecesorii săi pot servi ca o remarcă utilă asupra faptului că multe din trăsăturile specifice comedianților de pe vremuri s-au păstrat și la breasla de astăzi a lucrătorilor din domeniul muzicii ușoare. Dar aceasta ar constitui tema unei alte cărți !

Primul reprezentant al teatrului muzical de astăzi, care lucrează cu muzica ușoară actuală, este revista. Ea a dominat scena încă înainte de primul război mondial. În America s-a inspirat din ragtime și apoi din muzica jazzului, acordînd semnătura sa de aprobare sincopelor saxofoanelor, bateriilor și marelui val de dansuri moderne. Atmosfera teatrală a show-urilor de revistă a reprezentat prima ocazie pentru compozitorii, instrumentiștii, interpreții și dansatorii de culoare. Revista muzicală a fost genul de spectacol care i-a prezentat nu numai în marile teatre din Harlem, dar și pe Broadway sau în Europa. Revista cu actori negri *Chocolate Kids* a adus, în 1926, muzica jazzului și dansul negrilor și în U.R.S.S.

În această perioadă, pe scenele teatrelor de revistă din New York se cîntau deja compozițiile pianistului de jazz *Fats Waller* (1904—1943), a veteranilor de revistă experimentați *Nobl Sissl* (1889—) și *Eubie Blake* (1883—1978), iar New Yorkul și Londra o aplaudau pe actrița și cîntăreața *Florence Mills*, decedată în anul 1927. Florence Mills a fost cea dintîi stea de culoare a teatrului de revistă. Dar istoria teatrului muzical a înregistrat în primul rînd mari seriale de revistă, la începuturile cărora s-au aflat oameni întreprinzători cum au fost *Florenz Ziegfeld*, al cărui spectacol *Ziegfeld Follies* s-a jucat aproape fără întrerupere de la premiera, care a avut loc în anul 1907, și pînă în anul 1931, deci aproape un sfert de veac ! Printre acești oameni întreprinzători au mai fost frații *Schubert*, creatorii spectacolului *Passing Show*, care s-a jucat între 1912—1924, și *George White*, cu seria sa de *Scandals* care,

Scanned with OKEN Scanner

de asemenea, s-a jucat timp de două decenii, între 1919—1939. Revistele lui Florenz Ziegfeld au adus la rampa teatrului ansamblul de dansatoare frumoase care, pentru a putea fi angajate, trebuiau să stăpînească la perfecție mișcarea picioarelor. *Ziegfeld's Girls* („Fetițele lui Ziegfeld") au devenit o atracție fără de care nici nu putea fi conceput un teatru de revistă.

Printre compozitorii care s-au remarcat în acest domeniu se află personalități numeroase care au contribuit la întemeierea muzicii ușoare moderne. Dintre acestea am putea menționa pe *Irving Berlin, George Gershwin, Jerome Kern* și alții. Cariera lor este legată de teatrul de revistă unde răsunau pentru prima dată astfel de cîntece care, la început nici nu prea erau luate în seamă, iar astăzi sînt cunoscute și prețuite — pe bună dreptate — ca niște adevărate evergreen-uri.

În mod obișnuit, revistele muzicale erau formate dintr-o suită de numere de muzică și dans legate între ele, cu o temă foarte liberă care lăsa deschise porțile fanteziei. Una dintre piesele anilor '30, care mai apare și astăzi pe scenele teatrelor noastre este

CORABIA NEBUNILOR (Muzica : Jerome Kern ; libretul și textele cîntecelor : Oscar Hammerskin). *Jerome Kern* (27.I. 1885—11.XI.1945) face parte din generația care a întemeiat muzica ușoară de astăzi. S-a născut în America, dar educația muzicală clasică și-a desăvîrșit-o în Europa, la Heidelberg, orașul german al Universității înființată încă din 1386, și abia după aceea a reluat totul de la început, la „conservatorul străzii" din America, unde se formaseră și colegii săi mai tineri Irving Berlin și George Gershwin. Asemenea lor, și Jerome Kern a fost la început agent de publicitate pentru cîntecele de muzică' ușoară (song plugger), a acompaniat tot felul de cîntăreți, a lucrat în teatre muzicale și numai după aceea a început să compună. Pregătirea sa clasică nu poate fi pusă la îndoială, partiturile sale fiind mult mai lucrate și mai cultivate decît cele ale colegilor săi autodidacți. Modul de lucru și inventivitatea melodică amintesc de factura clasică a operetei. Spre deosebire de spontaneitatea muzicală a autorilor interpreți înnăscuți, Jerome Kern se apropie mai mult de tipul de compozitor erudit. Dar în *Corabia nebunilor* el și-a ales o temă tipic americană care i-a orientat stilul într-o singură direcție. Romanul lui Edna Ferber, după care s-a realizat libretul, este o saga americană inspirată din aura romantică a perioadei în care pe Mississippi navigau „palate plutitoare" ce aduceau în orășelele portuare și în săli spectacole muzicale. Acest romantism ne este foarte cunoscut astăzi. El a stat la baza tuturor personajelor principale : jucătorul de cărți, care nu era în stare să trăiască fără emoția zilnică a riscului, fiica directorului unei trupe de teatru ambulant, care se îndrăgostește de jucătorul de cărți și încearcă să împartă împreună viața dezordonată în care rezistă, rezistă pînă cînd o părăsesc puterile și renunță la viața de familie. Pentru a-și putea întreține fiica este nevoită să cînte prin tot felul de cabarete

Scanned with OKEN Scanner

cîntece despre marele și bătrînul fluviu Mississippi. Nu lipsește din *Corabia nebunilor* nici happy-end-ul, în care cei doi soți se împacă, în timp ce fiica lor continuă tradiția familiei ca o altă stea a cerului ce strălucește peste *Corabia nebunilor*. Trebuie însă menționat că Edna Ferber și-a scris romanul, iar Jerome Kern și Oscar Hammerstein și-au creat musicalul lor într-o perioadă în care atenția publicului pentru asemenea temă romanțioasă, tipic americană, trebuia abia captată și cucerită. Mai mult decît atît, *Corabia nebunilor* reușise să aducă pe scenă un cuplu format dintr-o negresă și un alb, tocmai într-o perioadă cînd un asemenea lucru era de neînchipuit. Cu toate acestea, spectacolele cu această piesă au intrat în istoria teatrului muzical ca o feerică glorificare a mediului din care au primit seve generoase rădăcinile muzicii ușoare de astăzi, cînd mirabila ei corolă răspîndește aroma tare, amețitoare a unui adevărat extaz.

Importanța remarcabilă a *Corabiei nebunilor* mai constă și în scenele în care muncitorii negri povestesc viața și munca lor pe Mississippi în cîntecul care a devenit simbolul și apoteoza acestei saga despre *Ol'Man River*. În versiunea cinematografică din 1936 a *Corabiei nebunilor*, acest cîntec a fost interpretat de *Paul Robeson* (1898—1976), o mare personalitate a interpretării „spirituals" din Sud. Pentru mai multe generații, imaginea acestui cîntec a rămas legată de glasul puternic și colorat al lui Paul Robeson care aducea în volutele lui cuprinzătoare foșnetul adînc al valurilor, grav și puternic ,ca respirația unui zeu al pămîntului.

Dar melodia lui Jerome Kern trăia și în parafrazele orchestrelor și soliștilor de jazz ca și în interpretarea altor multe stele ale muzicii ușoare, devenind un evergreen incontestabil.

Premiera spectacolului cu *Corabia nebunilor,* în interpretarea americană, a avut loc la 27 decembrie 1927, la Teatrul Ziegfeld din New York. Piesa s-a jucat timp de doi ani și a atins un număr de 575 de reluări. În 1929, a fost transpusă pentru prima dată în versiune cinematografică într-un film mut cu sunetul înregistrat separat, în 1932, spectacolul a fost reînnoit pe scena din Broadway, iar în anul 1936 a urmat a doua versiune cinematografică. În Cehoslovacia, *Corabia nebunilor* a fost prezentată pentru prima dată publicului, la 27 mai 1972, de teatrul din Teplice, în regia lui Rudolf Vedral, apoi de Teatrul muzical din Praga, Brno, Plzen și Ostrava, iar în 1973 a fost văzută și de publicul din Olomouc.

*

Exemplul *Corabiei nebunilor* ne arată că încă din cea de-a doua jumătate a anilor '20, alături de teatrul muzical, începuse să-și facă apariția și filmul muzical. Uneori era vorba numai de versiuni cinematografice ale unei piese de succes, dar în afară de aceasta se inițiase și o linie independentă a producției de filme originale. Sigur că ascultătorului de muzică ușoară îi era indiferent dacă ascultă cîntecele sale preferate pe scena unui teatru sau pe ecranul cinematografic. Dar filmul își putea permite un cadru mult mai larg de stele ale muzicii ușoare și o

Scanned with OKEN Scanner

instrumentație mai bogată, alături de efecte tehnice de înregistrare care sînt irealizabile în timpul unui spectacol de teatru direct. Cinematograful a contribuit poate și mai mult decît teatrul la popularizarea noilor genuri și curente ale muzicii ușoare, ecranul putînd realiza planuri și perspective, schimbări fulgerătoare în timp și spațiu, ba chiar putînd să smulgă multe din sigiliile de taină de pe dosarele multor arhive sentimentale, pentru a construi imagini cît mai veridice despre viața eroilor. Așa sînt, de exemplu, filmele : *Cîntărețul de jazz* (1927), cu Al. Jolson și *Regele jazzului* (1930), cu orchestra lui Paul Whiteman. Aceste filme au răspîndit muzica jazzului în mijlocul unui public extrem de larg, care sporea necontenit de la un spectacol la altul.

În anii '30, filmul a contribuit la sucesul lui Bing Crosby, ca și la cel al cîntecelor interpreților swing-ului timpuriu. Astfel, în filmul *Big Broadcast of 1932*, au apărut, alături de Bing Crosby, și frații Mills, surorile Boswell și orchestra lui Cab Calloway. Această linie s-a dezvoltat mai ales începînd cu a doua jumătate a anilor '30 și a continuat să se dezvolte pînă în 1935, cînd a adus în evoluția teatrului muzical un nou moment crucial, reprezentat printr-un spectacol care, datorită caracterului său de unicitate, se desprindea în mod categoric din linia evolutivă continuă.

PORGY ȘI BESS (Muzica : George Gershwin ; Libretul : Du Bose Heyward ; textele cîntecelor: Du Bose Heyward, Ira Gershwin). Conform delimitării strict teoretice, *Porgy și Bess* nu face parte din istoria musicalului, aici fiind vorba de o formă unică pe care însuși *George Gershwin* a numit-o „opera populară". În orice caz, *Porgy și Bess* reprezintă un exemplu rar de modul în care teatrul muzical poate să folosească limbajul muzical neacademic al secolului nostru. Jerome Kern se apropiase, în *Corabia nebunilor*, de muzica negrilor de pe Mississippi numai prin cîntecul său celebru *Ol'Man River*, dar în anul 1933, cînd George Gershwin a început să lucreze la opera sa *Porgy și Bess*, cunoștea mult mai bine muzica negrilor, îi pătrunsese spiritul intim și, deseori, compunea melodii în acest spirit care pot fi considerate drept folclor autentic. De exemplu, cîntecul despre femeia roșcată, pentru care și locomotiva sare de pe șine, *A Red Headed Woman* („O femeie cu păr roșu") este un blues perfect, iar complexa personalitate a vînzătorului de droguri Sportin' Life este imaginea fidelă a fantelui negru care putea fi întîlnit pe străzile orașelor în perioada anilor '30. Jerome Kern își pusese în valoare întregul său talent pentru realizarea operei sale capitale *Corabia nebunilor*, dar nici George Gershwin nu se dezminte ca muzician excepțional, plin de idei, autor de evergreen-uri, în crearea musicalului său *Porgy și Bess*. *Summer Time* („Timp de vară") este considerată, după merit, drept una dintre cele mai renumite melodii ale muzicii ușoare din secolul nostru. Prin *Porgy și Bess*, muzica negrilor a pătruns pe scena teatrului cu o forță necunoscută pînă atunci și într-o stilizare clasică irepetabilă pînă în zilele noastre.

Libretul operei *Porgy și Bess* pornește de la nuvela lui Du Bose și Dorothy Heyward, de care mai întîi se interesase Jerome Kern

Scanned with OKEN Scanner

și Oscar Hammerstein care intenționau s-o prelucreze în vederea realizării unui muzical destinat lui Al Jolson. Dar întrucît ei au stat prea mult timp la îndoială, fără să ia o hotărîre fermă, cei doi Heyward i-au dat întîietate lui George Gershwin.

Subiectul este simplu. Acțiunea se desfășoară într-un sat de pescari negri de lîngă Charleston. Eroul Porgy este un infirm care se deplasează numai într-un cărucior tras de o capră. Întreaga lui înfățișare stîrnește mai degrabă compasiunea decît altfel de sentiment. Cu toate acestea, el reușește să cucerească inima unei fete însingurate care este Bess. Dar de Bess se interesează și ucigașul Crown care, bineînțeles, caută prilejul de a-l înlătura pe Porgy din calea sa, dar în lupta care are loc între cei doi, Porgy îl ucide pe Crown. În timp ce Porgy este anchetat de poliție, Bess e ademenită de fantele citadin Sportin' Life cu care pleacă la New York. Porgy, care nu este condamnat pentru crima sa deoarece fusese în legitimă apărare, aflînd că este abandonat de Bess, nu renunță la dragostea de care-i este plină inima, și pornește cu căruciorul după iubita sa, fiindcă dragostea este mai tare decît tot ce există pe lume. Drumul lui Porgy către Bess este de fapt drumul umanității către un ideal de fericire care trebuie atins cu orice preț.

Fiind vorba de realizarea unui spectacol de operă, *Porgy și Bess* a fost montată de Liga teatrală americană. Premiera a avut loc la 30 septembrie 1930, la Boston, și a realizat un număr de 124 de spectacole, iar la 10 octombrie 1935 a avut loc cea de-a doua premieră la New York. Succesul primei versiuni nu a fost chiar atît de categoric. De un succes mult mai mare s-a bucurat cea de-a doua punere în scenă. O a treia punere în scenă a avut loc la Los Angeles, în 1938, iar în timpul celui de-al doilea război mondial, a fost jucată și în Europa, în 1943, la Copenhaga, și la 14 mai 1945, la cinci zile după ziua victoriei, cînd Germania capitulează fără condiții, tocmai ca un simbol al luptei umanității împotriva răului, la Moscova, unde a obținut un mare succes. Cu toate acestea, adevăratele virtuți scenice ale spectacolului cu opera *Porgy și Bess* au fost evidențiate abia în 1962, în interpretarea ansamblului de negri, care i-a subliniat cu pregnanță întregul univers de sentimente profund umane. În următorii 4 ani, acest ansamblu a dat reprezentații cu opera *Porgy și Bess* în Europa, Africa, Asia și în America de Sud, apoi după această operă s-a realizat și o ecranizare bună, rolul personajului Sportin' Life fiind interpretat de *Sammy Davis jr.* De asemenea, au fost realizate și înregistrări discografice complete. Într-una din versiuni, rolurile principale au fost interpretate de *Ray Charles* și *Cleo Laine*. Dar dintre toate înregistrările, cea mai renumită este selecția numerelor muzicale principale într-un aranjament nou și în interpretarea lui Louis Armstrong și a Ellei Fitzgerald. Melodiile acestei opere au servit, de asemenea, ca teme pentru improvizații de jazz, în această direcție cel mai cunoscut fiind discul L.P. al lui Miles Davis jr, în aranjamentul lui Gil Evans.

Opera *Porgy și Bess* a fost prezentată la Praga de ansamblul de actori negri *Everyman Opera,* în turneul său din februarie 1956, care a fost frenetic aplaudat.

Scanned with OKEN Scanner

Opera lui George Gershwin a avut de fapt un singur predecesor în ceea ce privește finalitatea ideatică a viziunii sale și a legăturii cu acest gen european onorabil. Pianistul de ragtime și compozitorul *Scott Joplin* a creat, în anul 1911, opera în stil ragtime *Treemonish* care impresionează prin naivitatea libretului său în care este vorba despre vrăjitori și despre puterea instruirii care ar putea să scoată poporul negru de sub influența superstițiilor și să-l facă egal în drepturi cu americanii albi. În scopul de a-și face cunoscută opera, Scott Joplin a prezentat-o într-un spectacol pe care și l-a finanțat singur, în anul 1915, la Harlem, într-o interpretare cu acompaniament de pian, dar a suferit un eșec total. De atunci și pînă în 1972, nimeni nu s-a mai gîndit la *Treemonish*. Fiind pusă din nou în scenă ,cu toate accesoriile teatrale necesare, spectacolul s-a bucurat de succes și s-au făcut și înregistrări pe discuri. Amatorul de ragtime care va asculta aceste discuri va fi surprins cît de puține ritmuri ragtime conține această piesă și cît de mult patos național în stilul tradițiilor europene din secolul trecut. Dar perioada actuală are destulă înțelegere pentru asemenea curiozități istorice.

Ca un antipod paradoxal al încercării timpurii a lui Scott Joplin, mai menționăm o operă total diferită ca tipologie artistică. Este vorba de *The Visitation* de *Gunther Schuller* (1925—) teoretician și compozitor de jazz destul de renumit. Premiera acestei opere a avut loc la Hamburg, în anul 1962, fiind primită cu mult interes de publicul hamburghez extrem de pretențios.

The Visitation este o operă contemporană de o seriozitate indiscutabilă. Tema provine din romanul lui Franz Kafka, și limbajul său muzical combină tehnica muzicii noi și a free jazzului și, la fel, orchestra este formată din instrumentiști clasici și soliști de jazz. De asemenea, Gunther Schuller a realizat aranjamente muzicale perfect stilate ale ragtime-lor lui Scott Joplin, și în 1976 a conceput și o nouă variantă a operei *Treemonish*. Înțelegerea reciprocă, în pofida granițelor dintre epocile istorice diferite, se numără printre cele mai cuceritoare trăsături ale muzicii ușoare contemporane.

*

Dar să ne întoarcem la firul nostru istoric. În perioada în care George Gershwin a dat Americii o „operă populară" de jazz, muzicalul cinematografic prezenta publicului american și european o formă nouă dar deosebit de eficientă a evergreen-ului de swing prelucrat scenic în numere de dans dezvoltate. Pentru filmele muzicale care au impus în toată lumea acest gen de muzică scenică de swing scriau compozitori recunoscuți ca Irving Berlin, Cole Porter și alții nu mai puțin dotați, dar fără aura celor doi. Cea mai renumită vedetă a acestor filme era dansatorul de step și cîntărețul *Fred Astaire* (1899—), pe numele său adevărat *Frederick Austerlitz*.

Fred Astaire a avut numeroși parteneri, dar mai ales partenere, dintre care cea dintîi, care ne va rămîne veșnic întipărită în memorie,

Scanned with OKEN Scanner

a fost Ginger Rogers (1911—), pe numele ei adevărat *Virginia Katherine Mc Math.* Dintre filmele sale cele mai cunoscute, care au fermecat generația swing, fac parte *The Gay Divorcee* („Divorțul vesel") cu muzica de *Con Conrad* și alții, printre numeroasele melodii care se cîntă în acest film fiind și celebrul șlagăr *The Continental* sau *Top Hat* („Jobenul"), cu muzica de Irving Berlin.

În anul 1939, Fred Astaire și Ginger Rogers au interpretat rolurile pionierilor dansului modern *Iren* și *Vernon Castle* într-o versiune cinematografică, *The Story of Vernon and Irene Castle* („Povestea lui Vernon și a Irenei Castle"), unde succesul obținut a atins dimensiuni fabuloase, dar și cei doi interpreți s-au întrecut pe sine. Fred Astaire rămîne unul dintre reprezentanții cei mai înzestrați ai muzicalului cinematografic din epoca swing-ului. Un demn urmaș al său poate fi socotit *Gene Kelly* (1912—), a cărui parteneră, în anii '40, a fost o altă stea foarte populară a generației swing, cîntăreața *Judy Garland* (1922—1969). Cariera ei scînteietoare a început în muzicalul cinematografic *Vrăjitorul din Oz* (1939), unde Judy Garland a interpretat cîntecul *Over the Rainbou* („În spatele curcubeului"), compus de *Harold Arlen* (1905—). Printre ecranizările cele mai populare ale lui Gene Kelly, poate fi amintit, printre altele, *Singing in the Rain* („Cîntînd în ploaie"), din anul 1952, cu cîntecele titulare de *Nacio Herbert Brown,* din 1929.

•

Un alt moment crucial din istoria muzicalului este reprezentat de *Oklahoma,* din anul 1943, cu muzica lui *Richard Rogers.* În povestea din mediul cowboilor, în perioada în care locul sălbatic urma să devină un stat nou, se punea iarăși accentul pe mîndria tradițiilor naționale, dar în același timp se făcea încă un pas înainte spre formarea unui „teatru care cîntă și dansează" într-o unitate deplină. Marile melodii ale muzicalului sînt vii și astăzi și ele au fost reînnoite în cîntecul lui Irving Berlin *Annie, Get Your Gun* („Annie, pune mîna pe pușca dumitale") și cele ale lui Porter *Kiss Me, Kate* („Sărutămă Kate"), din anul 1948. sau *Can Can,* din 1953, ca și în ale lui *Burton Lane,* cum este *Finians Rainbow* („Oala fermecată"), din 1947. Această muzică era plină de idei noi și prelucrată în mod excepțional, dar ea nu se inspira din lumea de dincolo de scenă mai mult decît se obișnuise pînă atunci. *My Fair Lady* („Fermecătoarea mea doamnă"), cu muzica de *Frederick Loew,* din 1956, care a devenit musicalul tuturor timpurilor, s-a inspirat din trecutul cel mai îndepărtat al acestui gen, astfel încît unii critici muzicali o consideră a fi cea din urmă operetă excepțională. Dar în anul imediat următor în 1957, s-a produs o altă restructurare imprevizibilă.

WEST SIDE STORY („Poveste din cartierul de Vest") (Muzica: Leonard Bernstein; libretul: Arthur Laurents ; textele cîntecelor Stephen Soudheim). *Leonard Bernstein* (25.VIII.1918) este prefigurarea unei modalități muzicale care se va impune mai tîr-

Scanned with OKEN Scanner

ziu, la începuturile sale fiind o apariție singulară. Cei de felul său nu erau în număr prea mare, dar printre muzicienii cu una sau două generații mai tineri se aflau și dintre aceia care se exprimau în mod obișnuit, atît prin limbajul muzicii clasice, cît și prin cel al rock-ului și al jazzului. Însă puțini dintre aceștia au în urma lor o carieră clasică atît de strălucitoare ca a lui Leonard Bernstein, care, la vîrsta de 25 de ani, a dirijat Filarmonica din New York, al cărei director a devenit mai tîrziu. El face parte dintre reprezentanții de frunte ai muzicii clasice americane contemporane, dar în același timp jazzul îi este atît de apropiat încît, în calitatea sa de comentator de televiziune, a pregătit una dintre cele mai impunătoare prezentări ale jazzului care a fost înregistrată și pe disc. Este vorba de *West Side Story* („Poveste din cartierul de Vest"), cel de al treilea muzical scris de Leonard Bernstein. *West Side Story* a fost primul muzical care a depășit pe scena teatrului granițele impuse de stilul swing îndreptîndu-se cu impetuozitate spre următoarele etape calitative înregistrate în evoluția sa către bop și cool. În anii '70, Leonard Bernstein a mers și mai departe, încercînd într-un concert de Crăciun, printr-un mod la fel de riguros, să stăpînească și mijloacele de expresie ale rock-ului.

Deci, pentru valorificarea noilor curente ale muzicii ușoare, *West Side Story* reprezintă un moment important al evoluției teatrului muzical. Orchestra lui Leonard Bernstein are sunetul „jazzului progresiv" al lui Stan Kenton, dar cu un număr mai mare de idei eficace, de poziții, nuanțe și culori, cu alte cuvinte ipostaze elementare ale existenței umane, care, toate la un loc, deveniseră mai mult decît un sistem, o conștiință. Scena *Get cool, boy* („Fii liniștit, băiatule"), care surprinde atmosfera încărcată dintre cele două tabere de tineri înainte de încăierare, conține toate elementele jazzului modern din perioada de după bop. Numerele portoricane (de exemplu cel intitulat *America* sau dansul mambo) au putut lua ființă abia după valul jazzului afro-cubanez din anii '40. Prin actualitatea limbajului său muzical, *Povestea din cartierul de Vest* reprezintă un uriaș pas înainte. Libretul care a stat la baza acestei operete este o prelucrare modernă a unei teme clasice, în cazul de față al piesei *Romeo și Julieta* de Shakespeare. Aici, în *West Side Story*, în locul familiilor Montegu și Capulet, apar două grupuri de tineri care se dușmănesc și anume : „Avioanele cu reacție", americanii, și „Rechinii", portoricanii. Piesa a fost scrisă după doi ani de la apariția lui Elvis Presley, astfel că partea sa muzicală nu are nimic comun cu rock-ul, dar unele din direcțiile sale stilistice dovedesc că sosise timpul acestui gen muzical. În scena finală, în care cele două grupuri care nu s-au împăcat între ele, ca urmare a tragediei care s-a consumat în mod inutil, îi poartă pe umeri pe cei uciși, toți cei vîrstnici, inclusiv polițiștii, stau pe scenă cu umerii plecați parcă striviți sub povara remușcării, ca niște acuzați. Răspunderea pentru ura rasială n-o poartă copiii lor, ci ei înșiși, stîlpii societății ! În dialogurile pe care le angajează pentru clarificarea problemelor existențiale, tinerii vorbesc ca și în

Scanned with OKEN Scanner

textele cîntecelor, într-un limbaj de care americanii în vîrstă sînt cu totul străini. Cupletul *Gee-Officier Krupte* („Vă rog, domnule sergent"), care parodiază sprijinul acordat de americani tinerilor delicvenți, ar satisface din plin, prin conținutul și atitudinea sa ideologică, și pe hippies-ii care aveau să protesteze, cu zece ani mai tîrziu, împotriva unor probleme sociale asemănătoare.

Și încă ceva : dansul versiunii inițiale (regia și coregrafia aparțineau lui Jerome Robbins) a făcut, de asemenea, un pas înainte, de la stilul step de variete, la muzica swing. Întîlnirea dansantă din sala de gimnastică a celor două tabere surprinde modul real, chiar dacă mai stilizat, în care tineretul de atunci dansa, iar bătăile dintre „Avioanele cu reacție" și „Rechini", acestea, prin violența lor, dar mai ales prin exclusivismul exacerbat, porneau de la noua conștiință a mișcării tinerei generații, mult mai plină de elemente specifice culturii negrilor.

În istoria muzicalului, *West Side Story* („Poveste din cartierul de Vest") este considerată drept o operă muzicală extraordinară, chiar unică, în special pentru coeziunea sa dramatică, dar și pentru felul în care s-a orientat printre elementele noi aduse de evoluția muzicii ușoare.

West Side Story a avut premiera la New York, la 26 septembrie 1957, și a înregistrat un număr de 734 spectacole. A fost un drum rapid și plin de succese care a purtat acest triumf și spre multe din scenele europene ca și spre ecranele de cinematograf, pe oricare din itinerarele sale *West Side Story* impunîndu-se, atît prin silueta sa sonoră impecabilă, cît și prin problematica umană a taberelor ireconciliabile.

Opereta *West Side Story* a fost pusă în scenă și în Cehoslovacia de „Noca Scena" din Bratislava, în regia lui Bedrich Kramosil, care a prezentat premiera la 16 octombrie 1969, iar în anul 1970, a fost jucată la Brno și la Praga.

*

Excepționalitatea și curajul lui Leonard Bernstein au ieșit încă o dată în evidență prin faptul că foarte puțini urmași au pornit pe urmele sale. Și aceasta, desigur, pentru faptul că muzicalul de teatru a continuat să se bazeze pe un înalt nivel profesional, într-o construcție dramatică în care predominau temele povestirilor romantice de la începutul secolului XX. Cu toate acestea, n-au lipsit marile succese care apoi s-au și ecranizat. Printre acestea pot fi amintite *The Sound of Music* („Sunetul muzicii"), din 1959, iar ecranizarea 1965, cu muzica lui *Richard Rodgers*, sau *Hello, Dolly*, premiera teatrală și ecranizarea din 1964, cu muzica lui *Jerry Bock*, care i-a oferit lui Louis Armstrong primul mare șlagăr interpretat de acesta. *Funny Girl*, cu premiera în anul 1964, și ecranizarea 1968, cu muzica de *Jul Styn*, în care a debutat *Barbara Streissand*, cea mai mare artistă de teatru și interpretă a muzicalului contemporan ecranizat. Ar mai fi de amintit muzicalul *Bye Bye Birdie* („La revedere, păsărică"), din 1960, cu muzica de *Charles Strouse*, în care este parodiat succesul de proporții fabuloase al lui Elvis Presley, dar a cărui muzică nu conține de fapt un rock autentic. Elvis Presley

a avut însă în anii '60 o multitudine de filme care au fost negate de critica muzicală și cinematografică, și aceasta, se pare, din motive întemeiate. Teatrul muzical continua să considere rock-ul ca pe o jucărie dificilă și chiar primejdioasă, străină publicului ce frecventează spectacolele teatrale. O schimbare de perspectivă a fost adusă abia de generația care aparținea integral rock-ului și care își găsise un punct cardinal în spațiul sfîșiat de incertitudini.

HAIR („Fir de păr") (Muzica : Galt Mc Dermot ; libretul și textele cîntecelor : Gernome Ragni și James Rado). Despre spectacolul cu această piesă Clive Barnes, criticul de teatru de la revista „New York Times", a scris că este „primul muzical de pe Broadway care nu există de alaltăieri". Cu alte cuvinte, nu aparține unui „a fost odată". Într-adevăr, pe scena teatrală, *Fir de păr* a reprezentat aceeași schimbare bruscă, întocmai ca și rock-and-roll-ul pe scena muzicală. Spectacolul cu această piesă a avut loc într-un cadru caracteristic : orchestra tradițională de teatru a fost înlocuită cu o formație de rock, iar regia a scos în evidență toate elementele șocante și provocatoare, ajungînd pînă la scene în care actorii se dezbrăcau în fața publicului, dar fără impudoarea excitantă a burlescului tradițional sau a stripteaz-ului. În timpul spectacolului, actorii fumau marihuana și vorbeau și cîntau, utilizînd limbajul care fusese impus de *West Side Story* cu o generație mai înainte, dar cu un subtext mai puțin grav decît *Povestea din cartierul de Vest.*

Fără îndoială, *Fir de păr* a fost un manifest al Woodstock-ului, anticipîndu-l cu doi ani mai înainte de apariția acestui curent ; a fost manifestul Americii tinere care era suprasaturată de războiul din Vietnam și îi făcea răspunzători pe cei în vîrstă de tot ceea ce îi nemulțumea în această lume paradoxală și contradictorie. Dar în afară de imagini vagi despre o societate fără violențe și prefăcătorie, însă cu multă dragoste și cu multe momente de emoție care dezvăluiau fondul de sensibilitate al personajelor, întreaga lor coloratură sufletească, tînăra generație nu accepta nimic din lumea actuală, oricît de mult ar fi dorit să îndrăgească măcar cîteva din ipostazele acestei lumi, să și le apropie, să poată ancora în porturile lor cele mai îndepărtate, să se odihnească pe plajele mirifice, dăruindu-se soarelui și libertății, fără să-și regrete generozitatea și, mai ales, fără să renunțe la propriile stele polare din galaxia speranțelor.

Revenind la *Fir de păr*, trebuie să arătăm că libretul și textele cîntecelor fuseseră scrise de doi tineri actori care l-au găsit pe compozitor abia după doi ani de căutare, în persoana unui muzician, de asemenea, tînăr care se ascundea de serviciul militar obligatoriu. Piesa nu are o temă bogată. În concepția celor doi autori *Gerome Ragni* și *James Rado*, piesa trebuia să evoce o întîmplare a unui trib (sub această denumire înțelegînd orice grup de tineri) care prezintă pe scenă „modul lor de viață pentru a-i convinge pe spectatori de intențiile lor și a le cîștiga înțelegerea, lărgind în felul

Scanned with OKEN Scanner

acesta orizontul participării lor active la lupta pentru o lume mai bună, mai sănătoasă, în care să domnească pacea și dragostea". Iar în scenele muzicalului, care se leagă în mod liber între ele, se arată meschinăria generației vîrstice, sînt subliniate credința și legea puterii din istoria poporului american, precum și absurditatea militarismului care nu mai cunoaște limite. Unul dintre eroi, tînărul american Claude Bukowski primește ordinul de chemare sub arme pentru a fi trimis să lupte în Vietnam, și cum nu izbutește să se opună, este nevoit să plece într-un fel de lume a celor „care nu cuvîntă", iar la plecare își taie părul și-l lasă amintire membrilor tribului său. Amestecul ce rezultă din nemulțumirea întemeiată pe argumente absolute, iluziile despre puterea fragedă și plină de farmec a dragostei și respingerea tuturor valorilor și principiilor societății conducătoare erau caracteristice acelei perioade. Muzicalul acesta, intitulat atît de semnificativ *Fir de păr*, cu toată problematica socială care-și punea amprenta dramatică pe întreaga acțiune, nu a mai rezistat după anii '70, deoarece nu oferea nici o soluție, deși în momentul apariției sale pe scenele teatrelor a avut un ecou destul de mare. Și aceasta pentru că trupele ambulante de teatru, în care apăreau deseori interpreți tineri de rock, au colindat cu diferite piese întreaga Europă, și în programul lor erau incluse și cîteva din melodiile principale ale muzicalului *Hair*, cum este, de pildă, cîntecul cu care se deschide piesa *Acquarius* („Vărsătorul"), apoteoza erei noi a viitorului fericit, apoi cîntecul *Good Morning Starshine* („Bună dimineața stea luminoasă") sau finalul impresionant *Let the Sunshine In* („Lăsați soarele să pătrundă aici"). Premiera piesei *Hair* a avut loc în cadrul „Festivalului Shakespeare" din New York, 7 octombrie 1967, dar după numai două luni ea a fost introdusă pe scena fostei săli de dans de pe Broadway, într-o clădire care urma să fie demolată. Premiera sa „oficială" a avut loc la 26 aprilie 1968, la teatrul de pe Broadway, într-o interpretare care nu s-a schimbat pînă în 1972, atingînd un număr de 1750 de reprezentații. A fost prezentată în 22 de țări, interpretată în 14 limbi și a cunoscut și o versiune cinematografică, în 1978, realizată de Milos Forman.

JESUS CHRIST SUPERSTAR (Muzica : Andrey Lloyd Webber ; Libretul : Tim Rice). În anul 1970 luase sfîrșit, atît era Woodstockului, cît și cea a Altamont-ului. Iluziile despre împărăția păcii și bunăstării, care poate fi cucerită cu o floare, se stinseseră și ele, iar „martirii" erei rock, ca Jimi Hendrix și Janis Joplin, își pierduseră viața, ca urmare a epuizării și a drogurilor. Acum, pe prim planul atenției publice, începuseră să apară și să se impună noțiunea de *superstar*, precum și toate aranjamentele și manipulațiile legate de superstar prin diferite interese comerciale. Descoperirile inovatoare ale experimentelor rock, de la sfîrșitul anilor '60, începuseră să pătrundă tot mai adînc, sub presiunea irepresibilă a modei, snobismului și a rutinei profesionale. Sub acest climat iritant și derutant, în același timp, „opera rock" care, în poves-

Scanned with OKEN Scanner

tea biblică a lui Isus Christos, căuta o paralelă cu soarta dramatică a superstar-ului căruia îi scapă din mîini propria artă, corespundea din plin cu atmosfera epocii respective. Poate tocmai din acest motiv „opera rock" a fost primită în mod atît de diferit. Critica de teatru, ca și cea de rock, o respingea cu îndîrjire, simțind în ea prea multe efecte calculate în prealabil după un program care nu putea ține seama de substanța vie a operei de artă și de o prea mare doză de superficialitate. Dar muzicienii profesioniști, din afara rock-ului, și compozitorii o ascultau cu un interes nedezmințit, descoperindu-i noi și noi valențe artistice. În locul elementelor brute, provocatoare și în aparență primitive ale *Hair*-ului, aici, în *Jesus Christ Superstar*, apărea un complex dramatic prezentat cu pricepere, chiar cu o încercare de a schița portretul caracterologic al personajelor și situațiilor. Ritmurile de rock și intonația răsunau din nou în cadrul unei orchestre întregi, inclusiv a sintetizatoarelor, folosite poate, pentru prima dată, în practica teatrală. De asemenea, erau folosite cinci pătrimi sau șapte pătrimi, care pînă atunci apăruseră numai la jazz sau în muzica lui Frank Zappa, dar în nici un caz în teatrul muzical. Din punctul de vedere a ceea ce a realizat rock-ul în a doua jumătate a anilor '60, se putea foarte ușor vorbi de eclectism, adică de îmbinarea mecanică, hibridă a unor modalități stilistice eterogene, dacă nu chiar opuse, dar din punctul de vedere al teatrului muzical era vorba de o nouă pătrundere hotărîtoare într-o lume muzicală diferită. Forma „operei rock" (în piesă nu sînt scene vorbite sau recitative) li s-a părut a fi interesantă compozitorilor profesioniști, ba chiar cu o încărcătură de inefabil care nu se putea trece cu vederea. De aceea, opera *Jesus Christ Superstar* a stîrnit un interes atît de viu și printre compozitorii sevietici, cînd la Moscova s-a realizat o versiune concertistică a sa. La fel și pe plan mondial, succesul acestui muzical a fost foarte mare, întrecînd toate așteptările. Într-un timp destul de scurt, acest muzical a fost reprezentat pe scenele Europei de Vest, pe scenele africane ca și pe cele ale Americii de Sud, iar două dintre melodii, și anume, *Jesus Christ Superstar* („Isus Christos superstar") și cîntecul Mariei Magdalena *I Don't Know Hou To Love Him* („Nu știu cum să-l iubesc") au dus o existență independentă, și în afară de scenele teatrelor, prin vibrația lor de adevăr lapidar exprimat, dar la o înaltă tensiune emoțională.

„Opera rock" *Jesus Christ Superstar* a fost inițial doar o înregistrare discografică, ambii autori fiind englezi, dar în anul 1970, albumul dublu care cuprindea toate melodiile a fost vîndut într-un număr de 2 milioane de exemplare. Determinat de acest extraordinar succes, managerul Robert Stigwood i-a încredințat regizorului american Tom O'Horgan — cel care a condus și realizarea artistică a *Hair*-ului — misiunea de a introduce „opera rock" *Jesus Christ Superstar* pe Broadway, într-o versiune scenică. Premiera a avut loc la New York, la 12 octombrie 1971, cu un succes răsunător. Dar un succes și mai mare a fost atins de versiunea cinematografică din 1974, care s-a realizat la Londra.

*

Scanned with OKEN Scanner

Jesus Christ Superstar este deci o realizare scenică, inițial compusă pentru o înregistrare discografică. În anii '70, această posibilitate era folosită tot mai des de muzica ușoară, iar termenul de „operă rock" trecea printr-o perioadă conjuncturală. În anul 1969, formația engleză *The Who* prezintă opera rock *Tommy* care, după apariția sa pe disc, a fost pusă în scenă la teatrul din New York, în 1970, iar peste cinci ani, în 1975, s-a realizat și versiunea cinematografică.

În acest timp n-au lipsit nici încercările de a pune la punct un spectacol unitar, bine închegat, din cele mai cunoscute melodii ale formației Beatles. Discul, și apoi filmul *Sgt' Pepper's Lonely Hearts Band Club*, pus în scenă din nou de *Robert Stigwood*, a adunat o mulțime de soliști și formații bine cunoscute, dar ecranizarea n-a recoltat prea multe laude. Versiunea cinematografică nu conținea nici pe departe atîtea idei și un spirit de convingere atît de categoric ca filmele autentice ale Beatles-ilor *A Hard Day's Night* („O zi grea") și *Help*, primul din anul 1964, iar cel de al doilea, din 1965.

Cu toate acestea, se pare că muzicalul care se inspiră din muzica ușoară actuală începe să apară tot mai des, acomodîndu-se cu ecranele cinematografice și cu discul. Atît proclamația noii ere *disco-sound*, cît și o nouă etapă de dezvoltare a muzicalului au fost reprezentate de filme muzicale ca *Saturday Night Fever* („Febra de sîmbătă seara"), din 1977, cu formația Bee Gees și cu o nouă stea, cîntărețul-dansator *John Travolta*, filmul fiind realizat tot de Robert Stigwood. Răsunetul în plan artistic ca și succesul comercial al acestui gen de filme a fost foarte mare, dar în ceea ce privește calitatea artistică, nici unul din aceste filme nu a putut egala clasicul muzical *Easy Rider* („Călătorie fără probleme"), realizat în 1969 de Peter Fonda. Tema sa nu avea de fapt nimic comun cu muzica, însă pentru o mai bună conturare a acțiunii erau folosite cu măiestrie unele înregistrări remarcabile ale formațiilor actuale de muzică ușoară. Rezultatul obținut a întrecut toate așteptările.

Teatrul muzical se află deocamdată în espectativă. Așteaptă rezultate notabile. Se presupune că publicul care frecventează acest gen de spectacole preferă muzica ușoară mai cunoscută. Pe de altă parte, un număr tot mai mare de formații din zilele noastre își încadrează concertele în acțiuni scenice complexe, folosind mijloace regizorale tot mai pretențioase ca luminile, jeturi de raze lasser, nori de fum ș.a. Teoreticienii teatrului muzical știu prea bine că muzica interpretată pe viu, și mai ales cea care ia ființă chiar în momentul interpretării, ca jazzul și rock-ul, este ea însăși un spectacol de teatru impresionant și dramatic, dispunînd de impulsurile sale lăuntrice, din undele cărora se poate înălța, statuară, ca frumoasa zeiță din talazurile înspumate ale mării și, la fel de neprihănită ca și ea, arta cea adevărată, fără de care lumea noastră ar fi lipsită de aura ei providențială.

Scanned with OKEN Scanner

TEATRUL LUMII ÎN TREI MINUTE

El cîntă tot ce știe și tot ce știe cîntă,
și tot ce spune-i cîntec și-i adevăr curat,
și multe din aceste-ntîmplări care-l frămîntă
în minte-ți vor rămîne, prin ani, de neuitat.

Cunoaște bine totul, ne știe-ncurcătura
ce ne-a-mbrăcat în albe cămăși de cicatrici ;
de cîntecele lumii îi este plină gura,
și cîteva din ele le va cînta-și-aici !

(*E. Kastner*. Îndemnurile unei șansonetiste)

Scanned with OKEN Scanner

NU NUMAI CU JAZZ TRĂIEȘTE OMUL

Printre muzicienii de jazz s-a înrădăcinat ideea cu un subtext puțin ironic, că „O pîine în plus să ne fie dată de jazz!“ Această afirmație surprinde realitatea, deoarece numai prin jazz un muzician nu-și poate cîștiga existența. Acest adevăr a fost cunoscut de toți cei care au pornit pe un drum prea îndepărtat de curentul principal. Să vedem dacă așa stau lucrurile.

Din capitolele precedente s-ar putea înțelege că toate aceste curente inovatoare care au contribuit la reîmprospătarea continuă a curentului principal sînt legate în epoca noastră, în exclusivitate, de genurile inspirate sau influențate de jazz, și aceasta pentru că blues-ul, rock-ul, sau soul-ul au izvorît din surse identice sau cel puțin foarte asemănătoare. Dar în afară de jazz și-au mai adus contribuția la constituirea muzicii ușoare actuale și alte genuri originale ale muzicii culte și pretențioase, ca ritmurile sudamericane cu școlile de samba, explozive, și bossa-nova, visătoare, flamenco — dansul antrenant din Spania — buzuki grecesc și încă multe altele. Dacă ar trebui să vorbim și despre ele, am fi obligați să sporim de cîteva ori numărul paginilor acestei cărți. Dar măcar unuia dintre aceste elemente constitutive ale muzicii ușoare trebuie să-i acordăm atenția cuvenită, ca expresie a unei culturi peste care credem că nu se poate trece.

Terminologia care surprinde genurile culturii negroide, ce și-a adus contribuția la geneza și apoi la evoluția impetuoasă a muzicii ușoare universale a secolului nostru, provine aproape în exclusivitate din Anglia. Sfera muzicală de care ne vom ocupa în această parte este localizată în Europa, iar denumirile provin din limba franceză. Cîntecul-*la chanson* înseamnă în limba franceză orice fel de cîntec, dar în conștiința europeană denumește un cîntec de un anumit fel — *șansoneta franceză* cu frați de sînge în Germania, Polonia sau Cehoslovacia. Definiția lui *Bukhard,* care spune că șansoneta este de fapt „teatrul lumii în trei minute“, folosește metode proprii acestui gen care comprimă dificultatea nesfîrșită a lucrurilor într-o perspectivă surprinzătoare. Un alt critic rezumă aceeași impresie într-o opinie mai deosebită. El afirmă: „În aceste cîntece se află totul, mizeria și gloria, frumusețe celeste și aspecte ale vieții cotidiene de cea mai degradantă speță, într-un cuvînt tot ceea ce este uman, uman și iar uman.“

Sigur că imaginea din aceste formule nu este rezultatul unor numeroase analize temeinice a substanței tamatice și, mai ales, a caracterului funcțional, nu o dată de necruțătoare magistratură socială, făcînd rechi-

Scanned with OKEN Scanner

zitorii şi pronunţînd sentinţe tocmai în numele umanului pe care tinde să-l reprezinte în toate ipostazele sale, dar atît cît se spune este îndeajuns de elocvent pentru a nu le fi omis din comentariul nostru.

BANALITATE SAU O MARE ARTĂ

Şansonul are multe trăsături comune cu blues-ul, fiind şi el o supapă prin care ţîşneşte aburul, în clipa în care s-a produs o supra-presiune. Nu degeaba francezii, renumiţi pentru orbitele paradoxale pe care nu o dată şi-au înscris spiritul, au denumit perioada lui Ludovic al XV-lea „o monarhie absolută îmblînzită de şanson", formulare de care, poate, nu este străin cardinalul de Fleury, care a exercitat o mare influenţă asupra regelui.

Printre strămoşii spirituali ai şansonului franţuzesc figurează şi *François Villon* (1431—1463), precursorul liricii moderne, din versurile căruia se desprind cîteva din trăsăturile esenţiale ale şansonului de mai tîrziu, mai cu seamă ironia mordantă şi meditaţia melancolică, îmbinînd ca nimeni altul dinaintea sa sentimentul transcendenţei cu picanteria, gestul bufon cu tonul patetic, grav, adesea sentenţios ca în *Balada spînzuraţilor* sau în *Epitaful în chip de baladă* făcut de Villon pentru el şi pentru soţii săi, aşteptîndu-se să fie spînzuraţi laolaltă. Citäm ultima strofă, pentru caracterul ei specific unui text de muzică uşoară : „Scăldatu-ne-au cu ploaie şi cu ceaţă /, uscatu-ne-au cu-a soarelui văpaie / şi ţărci şi corbi ne-au ciugulit de faţă, / ne-au smuls sprînceana, părul din bărbie /. S-a dus hodina noastră pe vecie /, şi vîntul după cum v-a fi să bată / ne-o da de colo colo cîteodată /. Ciupiţi de păsări ca de-un ac ce doare /, Nu fiţi din tagma noastră niciodată /, ci să-l rugaţi pe Domnul de iertare !" Este cît se poate de limpede că în versurile lui François Villon se simte acelaşi curent subteran care leagă astăzi una dintre valenţele şansonului cu cîntecele interpreţilor folk.

Şansonul poate cînta despre orice, şi uneori poate intra în conflict cu autorităţile (aşa cum, de altfel, a intrat şi François Villon, pentru sfidarea legilor fiind condamnat la spînzurătoare, dar sentinţa nu s-a executat). Se ştie că chiar şi unele şansonete renumite au fost interzise în Franţa, din pricina textelor mult prea îndrăzneţe, dar ca şi la blues, conţinutul cel mai caracteristic al şansonului a fost dragostea, fericirea şi necazurile legate de acest sentiment. Spre deosebire însă de atitudinea reţinută a blues-ului, în şanson, sentimentele de dragoste care aduc fericirea sau nefericirea sînt trăite plenitudinar. Interpretul de blues vorbeşte întotdeauna numai în numele său, în persoana sa au loc toate combustiile, sufletul său este vatra pe care se coace pîinea unui cînteo,

în timp ce șansonetistul se identifică într-un mod absolut cu personajul său, se bucură, rîde, plînge și speră sau este disperat, șoptește sau strigă, clamîndu-și starea în care se află întocmai ca personajul său. Evident, un interpret incapabil să pătrundă în universul sufletesc al personajului poate foarte ușor să exagereze și să cadă în capcana unui retorism impersonal, rece, fără viață, dar în timpul interpretării unui șansonetist bun simțim deseori fiorii emoției.

Ca în multe genuri ale muzicii ușoare de astăzi, expresia și arta interpretativă sînt mai importante decît vocea și tehnica interpretării. Pe primul loc se află capacitatea de a convinge, și dacă un șansonetist reușește acest lucru, este indiferent ce mijloace a folosit. Deseori, el își găsește în text un colaborator destoinic și elevat. Textul poate avea calități poetice și dramatice deosebite, dar sînt și șansonete ale căror texte excelează prin banalitate, totuși reușesc să cucerească publicul. În șanson este loc și pentru cel care ascultă și pentru cel care comentează în mod spiritual comunicîndu-și impresiile cu probitate intelectuală, dar mai rămîne destul spațiu locativ și pentru explozia spontană a simțămintelor în timpul cărora sigiliile rafinate ale stilizării se desprind și cad sub masă unde și rămîn, nemaifiind luate în seamă de nimeni. În acest domeniu, balanța dintre banalitate și valoarea artistică reprezintă într-adevăr un dans pe muchie de cuțit. Acest lucru îl simțim și în muzică, unde un rol însemnat poate fi jucat și de melodii învechite de la începutul secolului, motive care și-au pierdut de mult orice semn de originalitate și care, în alte împrejurări și sub un alt climat spiritual, ar fi socotite melodii triviale. Dar în acest caz ele servesc ca material de construcție din care se creează ceva nou și cuceritor. Același lucru este valabil și pentru textele șansonetelor cu întorsăturile lor caracteristice. Imaginea despre „teatrul lumii în 3 minute" este absolut exactă. Și teatrul poate lucra cu materiale triviale cu care un artist binecuvîntat poate crea opere de artă surprinzătoare. Exemple pot fi nenumărate în acest sens. Decisive nu sînt elementele primordiale care pot determina geneza unei opere de artă, ci opera însăși, ca adevăr al vieții care, la rîndu-i, prin manifestările sale ardente, poate să lumineze viața adevărului.

TOTUL ARE LEGĂTURĂ CU TOATE

Patria strămoșească a șansonetei este Franța și de aceea această muzică are toate caracteristicile țării ei : ritmurile valsului, care cîndva erau denumite *musette* sau *java*, sunetele plîngătoare ale acordeonului

Scanned with OKEN Scanner

sau voluetele melodice din perioada construirii turnului Eiffel ş.a. Dar şansoneta, mai mult decît orice alt gen al muzicii uşoare mai vechi, s-a contopit, în mod excepţional, cel puţin în Europa, cu sunetele acestui secol. *Maurice Chevalier* cînta în anii '30 şi '40 cu un acompaniament asemănător big-bandurilor de swing. Personalităţi de frunte ale şansonetei franceze, ca de exemplu *Charles Trenet* sau *Boris Vian* s-au numărat, de asemenea, printre pionierii mişcării de jazz din Franţa. Impulsurile mişcării folk şi reîntoarcerile sale spre surse autentice i-au orientat pe unii şansonetişti francezi în această direcţie. Exemplul lui Bob Dylan a avut o influenţă decisivă asupra conţinutului de idei al unor şansonete din anii '60 şi '70, iar în seria corciturilor, care de data aceasta captau cu greu atenţia publicului, a apărut tipul de şansonetă *Beat* sau *Rock*.

Unii dintre şansonetiştii noştri contemporani se disting cu greu de barzii folk-ului, alţii cîntă în sunetul ritmului rock şi al chitarelor electrice tînguitoare. Spre deosebire de aceştia, unele dintre marile stele ale şansonetei au preluat aureola şi practicile scenice ale vedetelor ce aparţin curentului principal. Spectacolele prezentate de aceste stele ale şansonetei s-au cristalizat în acest fel într-un show perfect, impresionant, şi prelucrat pînă în cel mai mic amănunt. În ţările care-şi dezvoltau o tradiţie proprie de şansonete se înregistrau reveniri la atmosfera caracteristică spectacolelor de cabarete şi şantane, influenţate încă de pe atunci de cafenelele franţuzeşti, unde se cînta, de aici şi numele de şantan=Café chantant. Cu alte cuvinte, în domeniul şansonetei poate fi reînviat orice lucru prin care trăieşte muzica uşoară din zilele noastre, iar în muzica uşoară poate răsuna orice din ceea ce înainte era considerat odată ca proprietate exclusivă a şansonetei, bineînţeles cu respectarea normelor legislative ale acesteia.

UN PIC DE ISTORIE NU DĂUNEAZĂ NIMĂNUI

Dacă vrem să urmărim rădăcinile adevărate ale şansonului, trebuie să ne întoarcem în trecut, cu mult mai mult decît în celelalte capitole. De regulă, în Europa, lucrurile au o tradiţie mult mai veche decît acolo de unde s-a năpustit valul care a întors cu capul în jos toate tradiţiile muzicii uşoare, cum s-a întîmplat în secolul nostru. Dar să ne întoarcem măcar pentru un scurt timp în perioada dinaintea invaziei ritmurilor afro-americane şi a mijloacelor tehnice care au înlesnit înregistrarea sunetului, perioada în care locul de muncă al interpreţilor profesionişti nu era studioul ci scena ce crea o legătură vie cu sute şi mii de specta-

Scanned with OKEN Scanner

tori. Istoricii urmăresc evoluția șansonetei în trecut, pînă la cîntecele satirice și glumețe din secolul al XIV-lea, noi însă ne vom mulțumi numai cu o reîntoarcere la frumoasa epocă a celui de al II-lea imperiu francez din timpul lui Napoleon al III-lea, din anii 1852—1870, înaintea zdrobitoarei înfrîngeri a Franței de la Sedan, în septembrie 1870, înfrîngere după care Napoleon a și fost detronat.

În această perioadă, patronii cafenelelor franceze au început să invite în localurile lor diferiți cîntăreți și cîntărețe, pentru a-i distra pe clienți, așa cum, un secol mai tîrziu, interpreții folk aveau să umple cafenelele cartierului boem Greenwich Village din New York. Teatrele au dus la început o luptă înverșunată împotriva acestei concurențe nedorite, dar timpul le-a fost împotrivă, deoarece tipul de cafenea concert (în prescurtarea populară din franceză *caf'conc)* s-a impus cu autoritate peste tot. Cîntăreți ca *Tereza* sau *Paulus,* care au făcut vîlvă mare pe vremea lor, continuă să trăiască însă numai în literatura memorialistică din acea vreme sau în mărturiile unor scriitori de valoarea lui Anatole France.

După înfrîngerea suferită în războiul cu Prusia, în Franța s-au înregistrat mari schimbări politice și sociale. Purtătoarea de cuvînt a noii orientări spirituale de la sfîrșitul secolului trecut a devenit boema pariziană. Modernizarea și spiritul mic burghez au îndepărtat boema pariziană din mediul său tradițional al Cartierului latin, noul său cîmp de acțiune devenind Montmartre. Aici, Rudolf Salis, un pictor nu prea valoros, dar înzestrat cu un remarcabil spirit de organizator, a închiriat — în 1881, pentru sine și prietenii săi care constituiseră așa-zisa „Academie a apostolilor apei" — un local pe bulevardul Rochechouart. Din denumirea franceză a unei cîrciumi modeste a fost creată titulatura unui nou gen de local distractiv : cabaret. Rudolf Salis a împrumutat numele de „Chat Noir", pe care l-a dat localului său, dintr-o povestire fantastică a marelui poet damnat și creatorul genului polițist, Edgar Allan Poe. Se gîndise bine Rudolf Salis, deoarece Edgar Allan Poe (1809—1849) era foarte apreciat de boema pariziană care-i recita poemele străbătute de curentul de înaltă tensiune al romantismului, cu trena lor de viziuni fantastice, halucinante, așa cum erau *Corbul, Ulalume, Tamerlan* ș.a. În curînd, tot în sala acestui local aveau să se recite versurile unui alt poet blestemat, Charles Baudelaire (1821—1867), care impresionase boema pariziană prin *Les fleurs du mal* („Florile răului"), inspirate din spectacolul cotidian al vieții, exprimînd drama omului modern apăsat de spleen, obsedat de ideea morții și însetat de absolut, Charles Baudelaire mai impresionase boema și prin truda de găsirea celor mai subtile echivalente în limba franceză a poemelor lui Edgar Allan Poe. Tot aici, la „Chat noir", își mai rostea versurile și poetul *Jean Rictus,* cu destulă emoție, știind că printre obișnuiții localului se aflau Alexandre Dumas — fiul, Emile Zola, Jules Verne, Toulouse-Lautrec, Claude Debussy ș.a. Lui Claude Debussy, unii biografi îi atribuiau obiceiul de a dirija de la masă, cu ajutorul unei furculițe, corul localului, muzica vrăjindu-l atît de mult încît uita unde se află. Toți aceștia erau considerați fie seniori ai cuvîntului, ca Alexandre Dumas-fiul (1824—1896), el însuși autorul cunoscutei piese de teatru *Dama cu camelii,* Emile Zola (1840—1902),

autorul ciclului de romane „Rougon Macquart“ și Jules Verne (1828—1905), de asemenea, autorul unor zeci de romane de aventuri și anticipație științifică, seniori ai culorilor ca Toulouse-Lautrec (1864—1901) care-și lua subiectele în special din lumea cabaretelor, sau seniori ai sunetelor, ca pianistul, compozitorul și criticul muzical Claude Debussy (1862—1918).

Sub influența cabaretului „Chat Noir“, noul gen muzical începuse să prindă rădăcini și în alte țări. În anul 1901, s-a înființat la Berlin cabaretul „Uberbrettl“, la München îi făcea concurență scena altui cabaret „Elf Schrafrichter“ („11 călăi“), iar în Cehoslovacia, dr. Jiri Cerveny a înființat, în anul 1907, cabaretul „Cervenu sedmu“ (Șeptarul roșu).

Una dintre principalele atracții de la cabaretul „Chat Noire“ era Aristide Bruant (1851—1925), un fost birjar de la Gara de Nord din Paris, un bărbat de o statură uriașă, o adevărată namilă. După François Villon, acest Aristide Bruant a descoperit farmecul lumii apașilor, hoților, tîlharilor ca și cea a membrelor celei mai vechi profesiuni, eroinele din baladele françoisvilloniene, pe care le surprinsese în atitudini atît de legitime pentru profesiunea lor și Toulouse-Lautrec și cîți alții încă. Cîntecul ceh, despre o asemenea eroină, *Marioara care a fost înlățată*, se inspiră dintr-o atmosferă asemănătoare.

Alături de Aristide Bruant, reprezentanta principală a acestei perioade a fost *Yvette Guilbert* (1866—1944). Mai întîi modistă și manechin, apoi actriță fără nici un succes, Yvette Guilbert a devenit exponenta unui stil interpretativ dramatic, cultivat, aproape spiritualizat. Vocea sa a fost chiar înregistrată pe disc, a jucat într-un film despre Faust, iar spre finalul carierei și al vieții sale a scris două cărți de memorii și un manual pentru tinerele șansonetiste. Yvette Guilbert și-a cucerit admirația tuturor celor care au cunoscut-o îndeaproape și au fost impresionați de puterea extraordinară a personalității sale. Printre cei asupra cărora a exercitat o influență continuă a fost și *Serghei Eisenstein* (1898—1948), marele regizor sovietic de cinema, apreciat pentru dramatismul și amploarea scenelor de masă, montajul ritmic, rigurozitatea compozițională și exactitatea detaliilor *(Crucișetorul Potemkin, Alexandr Nevski, Ivan cel Groaznic ș.a.)*.

Apariția impresionantă a Yvettei Guilbert a fost caracterizată de un critic ca „o prostituată pe jumătate ofilită și pe jumătate guvernantă engleză“, dar în această afirmație în nici un caz nu poate fi vorba de o caracterizare adevărată, ci de altceva, căci spiritul critic se retrage cînd întîmpină lipsa bunului simț pentru a nu fi nevoit să privească în ochi impudoarea.

Dar să nu mergem mai departe. Se apropia timpul în care arta cabaretului parizian avea să primească impulsuri mult mai puternice chiar de la... guvernantele engleze și americane ! În Anglia, încă de la jumătatea secolului trecut, înflorea music-hall-ul pornea din aceeași tradiție a „localurilor cu program“, dar avînd o atmosferă proprie și cu totul diferită de acestea. Începînd cu cel de-al doilea război mondial care și-a pus amprenta sa de metal sfîrtecat și fierbinte pe multe din manifestările cabaretului francez și music-hall-ului englezesc, acestea au fost nevoite să facă față invaziei ritmurilor și sunetelor de jazz. Încă din

timpul războiului, la Paris a cîntat cu orchestra de negri a armatei „Luptătorii din iad" a lui *Jim Europ*. În anul 1925, o formație de negri, pentru care *Spencer Williams* compusese muzica și a cărui orchestră era condusă de *Claude Hopkins*, a susținut un spectacol la „Folies Bergères". Ambii muzicieni — Jim Europ și Claude Hopkins — își au locul lor bine fixat în istoria jazzului. Printre membrii acestei formații se afla și o tînără dansatoare îmbrăcată numai într-o fustiță din coji de banane. Era *Josephine Baker* (1906—1975), care a fermecat mulți oameni de artă, printre alții și pe E. F. Burian (ceh). Înzestrată cu aptitudini multiple, Josephine Baker nu ar fi putut să-și pună în valoare întreaga sa personalitate numai ca dansatoare, și a început să și cînte, învăluindu-l pe spectator într-o magie complexă căreia nimeni nu-i putea rezista. Cîntecul său *Am două iubiri, Patria mea și Parisul* a preludiat o întreagă eră ce avea să urmeze.

Șansoneta și-a păstrat caracteristicile proprii cu toate că nu s-a împotrivit nici unui gen al muzicii ușoare fertilizate de jazz care a și îmbogățit-o cu elementele sale specifice. Și în felul acesta, șansoneta s-a dezvoltat mînă-n mînă cu muzica ușoară, legitimîndu-se ca o contribuție europeană originală la amestecul pestriț care se reîntorcea la Europa și la întreaga lume cu valențe spirituale sporite și capabile de mai mari și mai generoase transfuzii de umanitate.

MAURICE CHEVALIER. Șansonetistul francez de muzic-hall *Maurice Chevalier* (12.IX.1888—1.I.1972) s-a născut într-un cartier sărac al Parisului, fiind cel de-al nouălea copil al unui vopsitor. Tatăl său, rămas șomer, căzuse pradă alcoolismului, uitînd cu totul de obligațiile de familie, toată grija creșterii copiilor, mai ales a celor mai mici, căzuse în sarcina mamei lor. La fel și Maurice Chevalier, de la vîrsta de opt ani, a fost crescut numai de mama sa. Dar cum nici mama sa nu cîștiga decît foarte puțini bani, el a început să facă pe acrobatul prin cîrciumile de la periferia Parisului, însoțindu-și numerele de acrobație cu melodii cîntate tot de el, primite cu aplauze de clientela obișnuită a cîrciumilor pariziene. Împlinise 13 ani și orizontul rămînea tot sumbru. De școală nici nu putea fi vorba. Și au mai trecut anii, unul după altul, și la fel unul cu celălalt. Dar succesul i-a sporit. Stilul său interpretativ s-a rafinat, s-a colorat și a căpătat un fond de umanitate caldă, autentică. Cei care erau în jurul său au început să-l privească altfel chiar să-i ofere colaborarea. Așa s-a făcut că la vîrsta de 20 de ani a apărut pe scenă alături de *Mistinguette* care era cu 13 ani mai în vîrstă decît el, dar atunci, prin 1912, era steaua cea mai renumită de la Folies Bergères.

Pînă la declanșarea primului război mondial, cariera lui Maurice Chevalier s-a aflat într-o continuă ascensiune, întreruptă o vreme de faptul că a fost rănit pe front și de prizonieratul care a durat timp de doi ani. La întoarcerea din lagărul de prizonieri, după încheierea ostilităților, Maurice Chevalier s-a adaptat destul de greu lumii noi, a urmat apoi despărțirea de Mistinguette. Pentru a-și afla un rost, a început să

Scanned with OKEN Scanner

studieze musicall-ul englezesc, acumulînd în felul acesta o experiență în plus. Cole Porter a compus primul cîntec pentru Maurice Chevalier. Era ceva nou, dar exact ceea ce ar fi dorit să facă. Apoi, în timpul unei vizite efectuate la Hanovra, a fost pur și simplu cucerit de ritmul și tempo-ul show-urilor interpretate de actori negri. A fost o întîlnire revelatoare. Aceste elemente le-a combinat cu farmecul franțuzesc, cu costumul la modă, folosit la ocazii, smokingul, la care a adăugat pălăria de pai deschisă la culoare care dădea veșmintelor sale un aer mai degajat și mai acceptabil publicului larg. Acest mod de a se prezenta, simplu și elegant, privind deschis în ochii oamenilor cărora le cînta, dar pe care îi și încînta, i-a sporit popularitatea în așa măsură încît în prima jumătate a anilor '30, Maurice Chevalier era la fel de cunoscut în Franța ca și în Statele Unite ale Americii. La Paris cînta acompaniat de „regele jazzului englez" *Jack Hylton*, pionier al noului stil, fapt care îi făcea aureola și mai strălucitoare, iar pentru americani întruchipa expresia eleganței și fluidității spiritului francez, ca cele două fețe ale aceleiași efigii. În ambele țări, ca și în întreaga Europă, gloria lui Maurice Chevalier era sporită și de filmele produse la Hollywood, al căror centru vital îl constituiau tocmai rolurile în care era distribuit în dubla sa ipostază de interpret și dansator, unde realiza performanțe inimaginabile.

La jumătatea anilor '30, Maurice Chevalier a abandonat Holliwoodul și a revenit în Franța, unde și-a continuat seria succeselor. Aici, la cîntecele „din ale căror texte răzbătea o nuditate absolută", după opinia lui Boris Vian, unul dintre apărătorii boemei intelectuale a poeziei de șansonete, Maurice Chevalier adăuga

unele elemente noi care reflectau imagini ale poeziei suprarealiste, ca de exemplu cele despre turnul Eiffel care, de plictiseală, pornește la plimbare pe străzile Parisului, fără ca nimeni să considere acest lucru ca ceva senzațional.

Mutații stilistice s-au înregistrat și în cinematografie, unde Maurice Chevalier a trecut de la rolurile de bărbat fermecător la cele caracteristice unui artist complex care dispune de o bogată paletă interpretativă, dar și de rezerve de energie care așteaptă să fie cheltuite cu folos, așa cum a fost de exemplu în filmul lui René Clair *Tăcerea e de aur,* unde a interpretat tocmai un asemenea rol care i-a solicitat atît plenitudinea talentului cît și o disponibilitate umanistă capabilă de profunde confruntări cu timpul, cu destinul, cu viața.

Și ascensiunea lui Maurice Chevalier a continuat de parcă anii nu erau altceva decît pîrghii care-l proiectau pe un orizont tot mai larg, mai cuprinzător, la care puțini din artiștii noștri puteau spera să ajungă în existența lor. În anii '70, Maurice Chevalier a atins o nouă culme a carierei sale, în musicall-ul cinematografic *Gigi,* a cărui muzică fusese scrisă de *A. J. Lerner* și *F. Loewe* autorii operetei *My Fair Lady.* Pînă la sfîrșitul vieții sale, Maurice Chevalier și-a păstrat o prospețime surprinzătoare specifică omului pentru care scena și relațiile cu publicul constituie însăși rațiunea sa de a fi. Nu în zadar obișnuia să afirme că se simte mult mai legat de artiștii de circ decît de actorii de teatru. Maurice Chevalier întruchipează acea ramură a șansonetei care nu se caracterizează prin seriozitatea, problematica și profunzimea ideilor, ci printr-o energie vitală care poate fi manifestată și în cele mai simple și mai puțin adînci unde ale existenței umane.

Partenera lui Maurice Chevalier a fost Mistinguette, pe numele său adevărat *Jeanne Bourgeois* (1875—1956), suverana absolută a varieteului de după război, cînd doamnele se împodobeau cu pene de struț și paete de argint. Mistinguette își subjuga spectatorii mai mult prin puterea irezistibilă a personalității sale decît prin fondul profund meditativ al intenționalității sale artistice. Memorabile au rămas aparițiile sale pe scenele pariziene într-o policromie compozițională extraordinară care beneficia și de o capacitate rară de a-și încărca gesturile de curentul unei înalte tensiuni expresive. La fel și *Lucienne Boyer* (1902—) a fermecat Europa și America în anul 1930, strînind entuziasmul publicului cu cîntecul său de o rară și reală subtilitate și cu adînci rezonanțe umane *Parlez moi d'amour,* care a devenit un adevărat simbol al romantismului parizian. Corsicanul *Tino Rossi* (1907—), tot în anii '30, a fost idolul fără concurență al doamnelor și domnișoarelor franceze care își regăseau în cîntecele lui toate visurile, speranțele și nostalgiile lor. Cîntecele și înregistrările sale pe discuri erau renumite în toată Europa, și ecoul lor a trecut și oceanul, păstrîndu-și întreaga putere de șoc. Dar toate acestea au numai o legătură marginală cu istoria șansonetei, sau mai degrabă cu ceea ce Europa își imagina că este șansoneta.

Scanned with OKEN Scanner

EDITH PIAF. Copilăria lui *Edith Piaf* (19.XII.1915—11.X. 1963), care s-a numit *Edith Giovanna Gassion*, a fost și mai romantică decît cea a lui Maurice Chevalier. S-a născut în luna decembrie, sub lumina palidă a unui felinar de stradă din Paris. Un polițist, care a observat o femeie că se zbate în chinurile facerii, și-a scos pelerina și a așezat femeia pe ea ca să nu nască în pulberile străzii. Pe această pelerină s-a născut Edith Piaf. Despre mama sa nu se mai știe aproape nimic, iar fetița, care de la 3 și pînă la 6 ani a fost oarbă, a fost îngrijită de bunica ei ce întreținea în Normandia o casă de toleranță. Încă de mic copil, Edith cînta pe străzi împreună cu tatăl ei, acrobat ambulant, fără angajamente, care se străduia să-i asigure existența. Cîntecele micuței Edith atrăgeau atenția publicului, și din banii cîștigați își puteau acoperi micile cheltuieli de fiecare zi. Erau însă și multe zile de mizerie. Timp de învățătură la vreo școală nu a avut. Singura școală care i-a dat lecții de neuitat a fost strada. La 16 ani a crezut că se va putea desprinde din cercul de fier al mizeriei printr-o căsătorie pripită ; va da naștere unui copil care, ulterior, va muri, lăsîndu-i o rană care s-a cicatrizat destul de greu. Soarta ei s-a schimbat din clipa cînd a fost adusă pe scena cabaretului de Louis Leplle care a și botzeat-o cu numele de Piaf, adică vrăbiuța. Dar tocmai cînd se părea că i s-au deschis porțile unui viitor luminos, Louis Leplle a fost asasinat și Edith Piaf bănuită și suspectată de poliție că a participat la săvîrșirea crimei. Bineînțeles, presa de scandal i-a popularizat numele în așa măsură că după ce ancheta a dovedit că este cu totul străină de asasinarea lui Louis Leplle, publicul a luat cu asalt spectacolele cabaretului unde cînta Edith Piaf. A urmat astfel o carieră fulgerătoare, fiind ajutată la început și de Raymond Asso, care-i scria textele șansonetelor, iar compozitori de frunte compuneau muzica, ținînd seama de nemaipomenita ei înzestrare artistică. Fiind și extrem de riguroasă cu sine însuși, muncind mult, foarte mult, dăruindu-se muzicii cu toată ființa ei pasională, Edith Piaf a devenit o vedetă universală de prima mărime. Ființă din ființa iradiantă a muzicii. Edith Piaf i-a restituit muzicii cu nobilă generozitate tot ceea ce primise de la ea. Și a știut să-și aleagă și colaboratori dintre cei înzestrați cu mari disponibilități artistice. *Gilbert Becaud* și-a început cariera alături de Edith Piaf, ca pianist. Tot Edith Piaf a contribuit și la succesul lui *Yves Montand*, pe care l-a prezentat publicului în anul 1945, pentru ca, peste doi ani, în 1947, să descopere formația din 9 membri „Compagnions de la Chanson", iar după alți 2 ani, l-a descoperit și pe *Charles Aznavour*, care a devenit ceea ce este sub influența lui Edith Piaf. Dar paleta existențială a lui Edith Piaf a avut și culori sumbre, itinerarele vieții sale purtînd-o printr-o serie întreagă de tragedii personale în căsătorie ca și printr-o suită deconcertantă de relații sentimentale. De aici pînă la infernul alcoolismului și al drogurilor nu mai era decît un pas. Și Edith Piaf l-a făcut ! Numele său a figurat în titlurile presei de scandal care a publicat ample reportaje despre viața pe care o ducea. Timp de

Scanned with OKEN Scanner

12 ani, cît a mai trăit, din 1951, cînd Charles Aznavour și-a luat zborul, coloanele presei au înregistrat, în linii mari bineînțeles,

un număr de 4 accidente grave de automobil, două crize de delirium tremens, o criză de nebunie, două pneumonii, un edem pulmonar, trei come de ficat, șapte operații și o cură de somn. Desigur că inventarul dramatic al vieții lui Edith Piaf este mult mai bogat, dar cum noi nu am urmărit reconstituirea acestuia în toate direcțiile sale, ci doar consemnarea unor „stări de urgență" mai semnificative, să ne mulțumim cu atit, dar nu mai înainte de a consemna și ziua de 11 octombrie 1963, cînd Edith Piaf a închis pentru totdeauna frumoșii ei ochi mari și atît de expresivi, în apele cărora se mistuiseră atîtea raze de soare ca și atîtea nopți întunecate, fără nici o stea de speranță. A murit în aceiași zi cu *Jean Cocteau* (1899—1963), scriitorul francez participant la toate mișcările literar-artistice de avangardă, poet, romancier, dramaturg și cineast, de ale cărui cărți Edith Piaf nu s-a despărțit niciodată (volumele de poezii *Capul Bunei Speranțe, Recviemul,* romanul *Copiii teribili,* dramele *Vocea umană* și *Părinți teribili),* așa cum i-a văzut de mai multe ori filmele *Sîngele unui poet, Orfeu,* și mai ales *L'eternel retour,* bucurîndu-se la rîndu-i din plin de toată admirația scriitorului. Se spune că prin fața catafalcului acestei neuitate cîntărețe au trecut peste 80.000 de persoane îndoliate.

Admirația unor mari personalități, cum a fost Jean Cocteau, ca și cultivarea unor prietenii modelatoare de valori, cum a fost prietenia cu Gilbert Becaud și Yves Montand, au reprezentat terenul prielnic al inimitabilei sale interpretări care reușea, asemenea celei a lui Louis Armstrong sau a lui Billie Holiday să insufle viață și convingere celor mai banale lucruri, versurilor și melodiilor care într-o altă interpretare ar fi sunat banal și neconvingător. Și în felul acesta, statura lui Edith Piaf s-a profilat pe zarea epocii într-o aură de glorie împreună cu care s-a mistuit în legendă.

*

Una dintre reprezentantele șansonetei în Cehoslovacia a fost *Ljuba Hermanova,* care a prețuit-o mult pe Edith Piaf și și-a spus cuvîntul despre ea. Printre altele, Ljuba Hermanova a spus că „șansonetele ei — ale lui Edith Piaf — sînt drame într-un cub de supă (concentrate într-un cristal strălucitor), cu atît mai zguduitoare, cu cît ele sînt constituite din cele mai mari banalități sentimentale". La fel și Karel Kapek (1890—

Scanned with OKEN Scanner

1930), dramaturg și romancier ceh, a cărui creație s-a impus prin fantezie și spirit de anticipație, o acerbă satiră a fenomenelor contradictorii ale epocii moderne (piesele de teatru *R.U.R.*, *Boala albă* și romanele *Fabrica de absolut*, *Krakatit*, *Războiul salamandrelor* ș.a.), a prevestit apariția lui Edith Piaf, atunci cînd și-a spus cuvîntul despre „noul cîntec popular, adică o artă trăită de oameni", o artă care „ar trebui să fie extrasă din kitch și nu din domeniul creațiilor exclusive".

Ca „tragediană a șansonetei", Edith Piaf, „vrăbiuța pariziană", înaltă de numai 1,47 m., face parte dintre cele mai mari personalități ale muzicii ușoare din acest secol. Ea se numără printre acei creatori de o indiscutabilă exemplaritate, care au reușit să creeze o artă înaltă dintr-un material care este considerat, chiar de această artă, un reziduu fără valoare. Să ne amintim cel puțin trei dintre șansonetele lui Edith Piaf care pot exemplifica tematica întregului său repertoriu muzical: *Milord*, care schițează din cîteva lumini și umbre portretul unei femei ușoare al cărei fond de umanitate este mult mai profund decît cel al unui domn din înalta societate, *Non, je ne regrette rien* („Nu, nu regret nimic"), o declarație pătimașă făcută în fața vieții și a marilor iubiri, și *La vie en rose* („Viața în floare"), un șlagăr care a fost interpretat cu aceeași duioșie poate numai de Louis Armstrong, numai că Edith Piaf aducea cu ea și fascinația unei feminități care a descins pe pămînt ca să nu fie uitată umbra albastră a zeilor.

•

Cariera artistică a lui Edith Piaf și-a început ascensiunea la sfîrșitul anilor '30 și a continuat, cu succese și insuccese, pînă în anii '50. N-a fost o carieră lină, desfășurîndu-se nu o dată pe volute imprevizibile, pentru că, în perioada aceea, în cadrul șansonetei franceze se înregistrau multe fenomene diferite care și-au pus amprenta și pe viața muzicală. Încă de la sfîrșitul anului 1930 se afirmase *Charles Trenet* (1913—) care, după opinia rafinatului Jean Cocteau, nu era altceva decît „un cîntăreț nebun", iar după cea a lui Aristide Bruant, un nou autor interpret care cunoștea din muzica jazzului nu numai pe Hylton sau pe Chevalier, dar și pe Duke Ellington ca și pe chitaristul Django Reinhardt. Cîntecele lui Charles Trenet, care întruchipau spiritul Franței tinere, nemulțumită și rebelă, deschideau noi drumuri viitoarei generații de șansonetiști care-și judecau rosturile cu toată seriozitatea. Întrebat odată ce părere are despre Charles Trenet, fără să stea prea mult pe gînduri, Jacques Brel a spus : „Fără el toți am fi niște contabili !".

Este edificator !

După cel de-al doilea război mondial, centrul vieții intelectuale franceze s-a mutat în cartierul Saint-Germain-des-Prés. În ceea ce privește problematica existențialismului modern, șansoneta a devenit din nou provocatoare, comentînd tot ceea ce îi nemulțumea pe autorii ei în viața actuală, tarele sociale care din uriașa magmă a războiului se ridicaseră la suprafață cu puteri noi la fel de nocive ca norii de gaze asfixiante sau ca bombardamentele aviației. În acest climat, *Juliette*

Scanned with OKEN Scanner

Greco (1927—) cînta versurile lui Jean Paul Sartre (1905—), filosof și scriitor francez, reprezentant al existențialismului ateu, a cărui gîndire era un adevărat teren de sport unde se confruntau diferite idei ireconciliabile, așa cum era ideea personalității (autenticității), a libertății și a ipostazierii determinărilor negative ale existenței umane (greața, angoasa, singurătatea, eșecul). Juliette Greco a mai cîntat și versurile lui Jacques Prévert (1900—) care scria în tradiția șansonetei, îmbinînd virtuozitatea imaginii și fantezia verbală cu ironia de esență plebeiană. Prin modul său de interpretare, și mai ales prin gravitatea textelor pe care le folosea pentru cîntecele sale, Juliette Greco a devenit antipodul artistic în planul spiritualității unde trona Edith Piaf. În timpul acesta, *Leo Ferré* (1916—) îi transpunea pe note pe Apollinaire, Baudelaire, ca și pe Aragon, pe acesta din urmă prezentîndu-l pentru prima dată unui public de 100.000 de spectatori. Dar toți cei trei poeți erau foarte cunoscuți marelui public. Guillaume Apollinaire (1880—1918), poet și critic de artă francez, precursor al suprarealismului și promotor al cubismului literar și artistic. Magia muzicală a versurilor sale *(Alcooluri, Caligrame* ș.a.) a influențat dezvoltarea poeziei moderne franceze.

Charles Baudelaire (1821—1867), poet francez, unul din inițiatorii poeticii moderne. Volumul său intitulat *Les fleurs du mal* („Florile răului"), apărut în anul 1857, este inspirat din spectacolul citadin al vieții pariziene și exprimă drama omului modern însetat de absolut. A făcut și critică de artă ca și Apollinaire, definindu-și estetica în cadrul unei opțiuni romantice. *(Arta romantică).* Louis Aragon (1897—), poet și romancier francez care a debutat ca suprarealist, apoi s-a orientat spre un realism de factură modernă, mai ales în romanele sale *(Clopotele din Basel, Frumoasele cartiere, Săptămîna patimilor* ș.a.).

Demn de a fi consemnat este și Georges Brassens (1921—), cu tot principiul său individualist de a sta deoparte de orice activitate organizată, a atins succese deosebite cu înregistrările sale pe discuri. Radiodifuziunea franceză i-a interzis cîntecul despre *Gorila* care a fugit dintr-o grădină zoologică hotărîtă să-l strivească pe judecătorul care într-o dimineață condamnase un om la moarte.

JACQUES BREL. Ar fi simplu din partea noastră să-l considerăm pe *Jacques Brel* (8.IV.1929—9.X.1978) un intelectual care se plînge de „adormirea inteligenței", și să presupunem că melodiile sale vorbesc numai unui număr restrîns de ascultători inițiați în temele labirintice ale muzicii. Împotriva unei astfel de prezentări simpliste vorbește realitatea care demonstrează că unele dintre cîntecele lui Jacques Brel au devenit șlagăre internaționale și au fost înscrise în repertoriul lor și de către stelele curentului principal, iar discurile sale sînt vîndute în milioane de exemplare. Mesajul său tulburător a găsit un cerc foarte larg de admiratori, dar aceștia nu vroiau probabil ca „el se prezinte lumea așa cum este!" O lume capitulardă fără să facă nici un efort pentru restabilirea demnității.

Jacques Brel s-a născut în Belgia ca fiul unui fabricant de cartonaje. Hotărîrea părinților săi

Scanned with OKEN Scanner

era ca băiatul, cînd va deveni major, să preia conducerea fabricii, însă Jacques Brel nu s-a simțit niciodată atras de cariera comercială, trăind, cu întreaga sa ființă, numai pentru muzică. Începuturile sale de cîntăreț nu au fost ușoare. Pentru a-și consolida cariera muzicală, a plecat la Paris, unde muzica plutea în aer cu silueta ei inefabilă, ca o vrajă divină. La Paris însă nu se putea trăi numai cu visuri, oricît ar fi fost ele de sublime. Așa că, în 1951, cînd împlinise 22 de ani, tînărul Jacques Brel este nevoit să se reîntoarcă acasă, în Belgia, lăsîndu-și la Paris toate nostalgiile în floare. În Belgia a trebuit să muncească, dar în același timp a continuat să se ocupe și de muzică. După doi ani de la plecarea din Paris, încearcă să se prezinte în fața publicului belgian, dar a fost întîmpinat de neînțelegerea criticilor care, pe de-o parte, îl acuzau de înclinații clericale, iar pe de altă parte, de o adeziune clară la politica de stînga revendicativă, care era atunci la modă. Pînă către sfîrșitul anilor '60, Jacques Brel a lucrat foarte mult la perfecționarea stilului său interpretativ. În anul 1961 i s-a ivit cel dintîi prilej de a-și dovedi capacitățile sale artistice, atunci cînd a urmat să înlocuiască o vedetă principală în programul *Marlenei Dietrich* (1900—) celebra artistă de film și de teatru americană, de origină germană, care a ilustrat în filmele sale tipologia memorabilă a femeii fatale (*Îngerul albastru, Shanghai Express, Frumoasa vrăjitoare, Procesul de la Nürnberg* ș.a.). Acest program care a avut loc în sala *Olympia* din Paris i-a dat aripi lui Jacques Brel. Și glorie ! Au urmat numeroase turnee în străinătate, și în palmaresul său s-au înscris premii prestigioase. Dar seria de spectacole unul după altul nu a însemnat numai succese, ci și o extenuare generală. Numai într-un singur an, în 1966, a dat 323 de spectacole ! Cu toate acestea, Jacques Brel se considera mai mult compozitor decît interpret, și din această cauză, pentru el nu a fost prea greu să renunțe la spectacole, dedicîndu-se compoziției și cîteodată înregistrărilor de discuri. A făcut-o din convingere și cu rezultate remarcabile, dînd atenție și cinematografiei, unde a creat cîteva roluri de caracter în filme ale căror subiecte erau la fel de nonconformiste și protestatare ca și cîntecele sale. Astfel, a interpretat cu succes pe Don Quijotte în music-hall-ul intitulat *Omul cu numele La Mancha,* care a reprezentat o excepție de la linia sa de creație principală. Apoi, în plină ascensiune, a venit hotărîrea de a se îndepărta de civilizația lumii moderne de astăzi și s-a mutat pe insulița Hiva Oa din Oceanul Pacific. Acest fapt s-ar putea să aibă legătură și cu cele dintîi semne ale bolii de care a suferit și cu decizia medicilor de a se izola de oameni într-un cadru geografic scutit de rotirea implacabilă a anotimpurilor.

După o perioadă mai lungă de tăcere, în anul 1977 a apărut ultimul disc al lui Jacques Brel, în cuprinsul căruia, printre altele, era și un cîntec despre cancer, boala de care suferea departe de lume. Un an mai tîrziu, la 9 octombrie 1978, Jacques Brel se stinge din viață, mai înainte de a fi împlinit 50 de ani. Poetul sovietic Evghenii Evtusenko (1933—), cunoscîndu-l bine pe Jacques Brel, a scris cîteva cuvinte emblematice : „Asemeni zvîcniri-

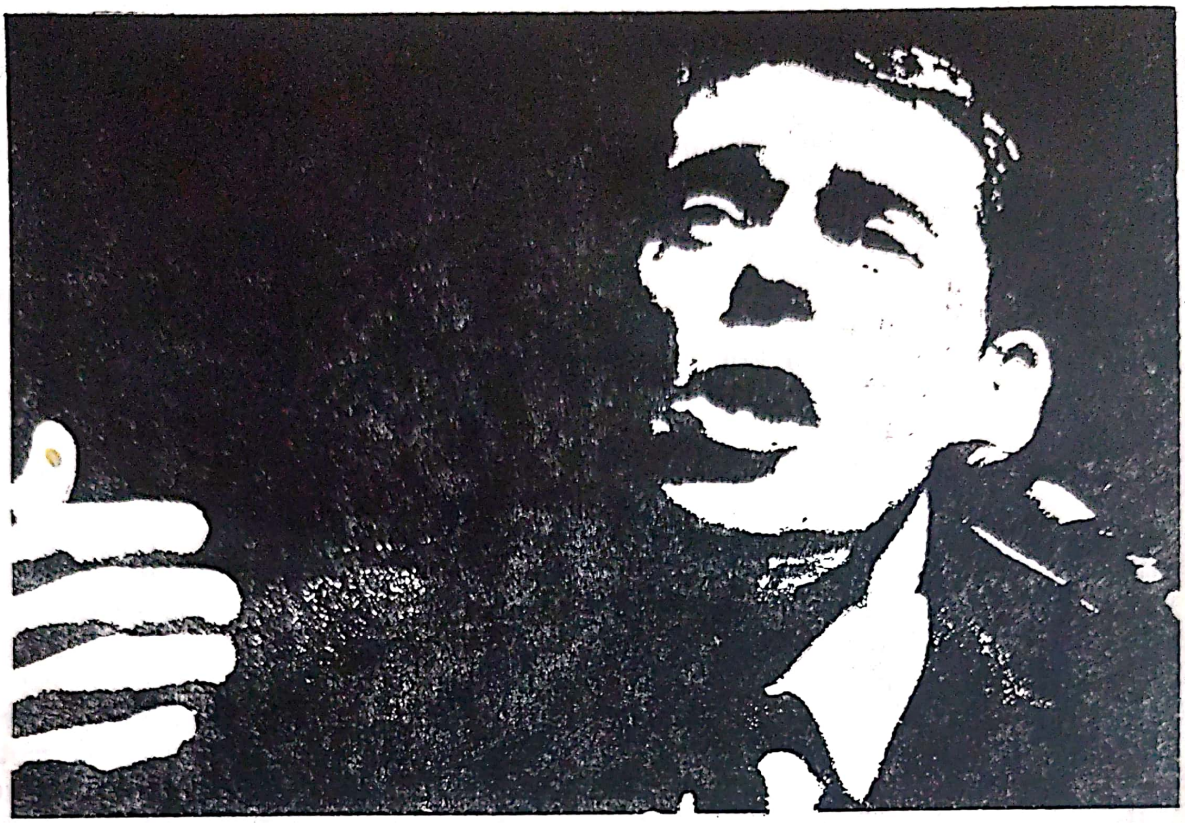
Scanned with OKEN Scanner

lor de motor, în el — adică în Jacques Brel — vibrează intensitatea, caracterul exploziv și nervozitatea secolului XX". La nivelul cîntecelor lui Jacques Brel, aceste explozii se produc în texte, în muzică și în interpretarea plină de dramatism care diseca melodia în fragmente emoționante, sau dimpotrivă reținute, care gonesc pasaje întregi într-un ritm amețitor și reușesc să copleșească pe ascultători cu piramide înălțate din imagini nesfîrșite. La toate acestea se adaugă și simțul deosebit al lui Brel pentru instrumentația pieselor la care asociază pianul și acordeonul, ca sonoritate specifică, sau folosește o orchestră întreagă care se subordonează întotdeauna sensului fiecărui cîntec. Melodia. *Ne me quitte pas* („Să nu mă părăsești") a fost interpretată după Brel de o serie de reprezentanți ai muzicii ușoare. În Cehoslovacia a fost interpretată de șansonetista Hana Hegerova.

•

Cîntecele lui Jacques Brel reprezintă una dintre culmile șansonetei franceze, anume pe cea care, din cînd în cînd neliniștește prin obscuritatea, profunzimea, meditația și nemulțumirile sale. Nu trebuie însă uitat că „șansonul" pentru francezi înseamnă pur și simplu un cîntec oarecare, iar șansonetistul este un interpret care trăiește în lumea de astăzi a muzicii ușoare. Ar fi greu, foarte greu să căutăm o delimitare firească între creația unor cîntăreți denumiți șansonetiști și cea a acelora cu care am făcut cunoștință în capitolul despre „Calea de mijloc care este cea de aur".

Scanned with OKEN Scanner



lor de motor, în el — adică în Jacques Brel — vibrează intensitatea, caracterul exploziv și nervozitatea secolului XX". La nivelul cîntecelor lui Jacques Brel, aceste explozii se produc în texte, în muzică și în interpretarea plină de dramatism care diseca melodia în fragmente emoționante, sau dimpotrivă reținute, care gonesc pasaje întregi într-un ritm amețitor și reușesc să copleșească pe ascultători cu piramide înălțate din imagini nesfîrșite. La toate acestea se adaugă și simțul deosebit al lui Brel pentru instrumentația pieselor la care asociază pianul și acordeonul, ca sonoritate specifică, sau folosește o orchestră întreagă care se subordonează întotdeauna sensului fiecărui cîntec. Melodia. *Ne me quitte pas* („Să nu mă părăsești") a fost interpretată după Brel de o serie de reprezentanți ai muzicii ușoare. În Cehoslovacia a fost interpretată de șansonetista Hana Hegerova.

*

Cîntecele lui Jacques Brel reprezintă una dintre culmile șansonetei franceze, anume pe cea care, din cînd în cînd neliniștește prin obscuritatea, profunzimea, meditația și nemulțumirile sale. Nu trebuie însă uitat că „șansonul" pentru francezi înseamnă pur și simplu un cîntec oarecare, iar șansonetistul este un interpret care trăiește în lumea de astăzi a muzicii ușoare. Ar fi greu, foarte greu să căutăm o delimitare firească între creația unor cîntăreți denumiți șansonetiști și cea a acelora cu care am făcut cunoștință în capitolul despre „Calea de mijloc care este cea de aur".

Scanned with OKEN Scanner

Yves Montand (1921)—), pe numele său adevărat *Yvo Livi*, este originar din Italia şi a încercat să obţină succes mai întîi în domeniul cîntecelor de cowboy şi în personificarea tipului de american, de „bărbat aspru", de o tenacitate irepresibilă. A fost nevoie de o mînă sigură şi puternică pentru ca drumul lui Yves Montand să fie orientat spre direcţia care a făcut din el unul dintre reprezentanţii de seamă ai şansonetei. Mîna aceasta miraculoasă a fost a celei care a rămas în memoria timpului sub numele de Edith Piaf. Ca mulţi alţi şansonetişti, Yves Montand este şi un talentat actor, avînd şi o bogată experienţă în acest domeniu. Probabil că fără talent de actor nimeni nu poate să fie un bun şansonetist !

CHARLES AZNAVOUR. Din categoria acelui gen de cîntăreţi, unde întrebarea, dacă este vorba de un şansonetist sau de un interpret de muzică uşoară, ar fi fără sens, face parte şi *Charles Aznavour* (22.V.1924—). În plus, la Aznavour iese în evidenţă şi legătura sa foarte strînsă cu mediul comercial al industriei muzicale contemporane, el fiind proprietarul unei case de discuri cu 60 de salariaţi şi cu filiale în mai multe ţări europene. Şi nu numai atît. Mai este şi proprietarul unui impresariat artistic şi urmăreşte să deţină controlul asupra tuturor bucăţilor pe care le compune şi interpretează. Iar atunci cînd se afirmă că la el nu contează banii ci puterea pe care aceştia i-o conferă, el aminteşte în acest fel de Frank Sinatra care, în plasa de păianjen a veniturilor sale, vroia să prindă şi stelele cerului !

Este bine ştiut că interesele comerciale ale industriei muzicale îi obligă pe interpreţi să fie independenţi, însă numai puţini dintre ei reuşesc acest lucru şi, în acelaşi timp, să reziste pericolului de a deveni sclavii propriului lor succes. Calea lui Charles Aznavour spre o asemenea ţintă nu a fost lipsită de obstacole. Ba, dimpotrivă !

Părinţii săi, americani, au sosit la Paris cu un an înaintea naşterii fiului lor. Tatăl său conducea un restaurant şi cînta la operetă, iar mama cînta prin şantane. Cum fiul lor a dovedit aptitudini artistice de mic, a început să se pregătească pentru cariera de comediant, urmînd cursuri de teatru şi balet. După ce a absolvit cursurile de pregătire profesională, a debutat într-un duet cu pianistul *Pierre Roch*, însă aceste prime începuturi din cariera sa artistică nu au fost prea reuşite. Dar a apărut providenţiala Edith Piaf şi în anul 1945 au fost ajutaţi să organizeze un turneu în America. Succesul a fost mai mult decît reconfortant. Seria succeselor obţinute a continuat, dar cu toate acestea, în 1950, Charles Aznavour s-a despărţit de pianistul Pierre Roch, căutînd să se impună ca autor de texte şi compozitor pentru alţi interpreţi cunoscuţi, apoi a început să cînte singur şi, în cele din urmă, a pătruns şi pe ecranele cinematografice. Astfel, de la începutul anilor '60, după aproape zece ani de la despărţirea de Pierre Roch, ani de necontenite filtrări şi cizelări, pentru ca expresia sa muzicală să fie cît mai impecabilă, Charles Aznavour a

Scanned with OKEN Scanner

devenit o vedetă mondială, fiind solicitat să organizeze un mare număr de turnee în lumea întreagă. În anul 1964, cînd își serba cea de-a patruzecea aniversare, itinerarele sale artistice l-au condus în satul părinților săi, din America. A fost un moment cu rezonanțe profunde în sufletul artistului primirea care i s-a făcut în satul părinților săi, unde a fost întîmpinat de glasul tradițiilor strămoșești.

În prezent, Charles Aznavour trăiește viața încărcată a marilor stele, fiind în același timp și un om de afaceri ale cărui întreprinderi sînt încununate de succes. Totuși, el își găsește timp pentru a compune noi și noi cîntece. Acestor noi creații aznavouriene critica le reproșează o unilateralitate evidentă (aproape toate aceste cîntece vorbesc despre dragoste) și chiar o sentimentalitate ieftină (poate reminiscențe de la Edith Piaf). Mult timp, criticii muzicali nu s-au putut obișnui nici cu vocea lui voalată care, din punctul de vedere al pedagogiei muzicale, nu era decît o voce de om suferind. Dar melodiile, textele și modul de interpretare ale lui Charles Aznavour, care provin din dispozițiile lui vocale, se închegau într-o sinteză foarte bine legată și făceau față concurenței celor mai mari personalități ale muzicii ușoare. Mai mult decît atît, Charles Aznavour se caracterizează și printr-o perseverență unică și o tenacitate prodigioasă. Niciodată el nu caută să-și facă activitatea mai ușoară ! Impresia pe care o produce un concert de-al lui, ce durează două ore și în timpul căruia interpretul cîntă fără nici un fel de pauză, este în-

Scanned with OKEN Scanner

tr-adevăr covîrşitoare. Acest om scund de statură şi nu prea frumos, conform regulilor scenei de revistă a fost nevoit să înveţe şi a învăţat destul de greu, că victoria va fi cîştigată dacă eşti hotărît s-o cîştigi, dar numai printr-o muncă tenace.

•

Spectacolul de două ore al lui Charles Aznavour a făcut trecerea la show-urile cîntăreţilor de muzică uşoară care reuşesc să umple sala *Olympia* din Paris şi alte săli de concerte europene. Unii din aceşti interpreţi se pot baza şi pe calităţile vocale, ca de exemplu *Salvatore Adamo* (1943—), originar din Sicilia, sau *Mirelle Mathieu* (1947—), cîntăreaţă deosebit de populară, crescută într-o familie compusă din 12 membri a unui muncitor din Avignon. Textele de reclamă vorbesc despre Mirelle Mathieu ca despre o „nouă Piaf", cu toate că prin strălucirea şi amploarea vocii sale o întrece pe Edith Piaf, însă în ceea ce priveşte trăirea profundă şi interpretarea originală a cîntecului, Edith Piaf rămîne inegalabilă.

Printre autorii interpreţi poate fi menţionat şi *Georges Moustaki* (1934—) care, în cîntecele sale, reuşeşte să obţină un cocteil de lirism cu teme meditative care te cuceresc şi nu creează nici o dificultate prin introducerea de elemente inaccesibile, sensuri prea adînci sau tot soiul de aranjamente exotice care se întind de la jazz sau rock pînă la muzica simfonică.

GILBERT BECAUD. Dacă Charles Aznavour îşi construieşte programul unui concert numai din cîntece, cel al lui *Gilbert Becaud* (24.X.1927—) este un adevărat show, adică un spectacol diversificat din toate punctele de vedere. De pildă, interpretul se aşază la pian, dar în curînd el se ridică şi vine în mijlocul formaţiei sale de acompaniament, apoi se plimbă pe scenă cu microfonul în mînă, se aşază pe marginea estradei printre spectatori, interpretîndu-şi rolul nu numai prin voce şi gesturi făcute cu mîinile sau cu picioarele, ci şi prin mişcarea întregului corp care devine în felul acesta un fel de cutie de rezonanţă a muzicii. Astfel îşi prezintă programele marile stele ale muzicii uşoare. Porecla care i s-a dat lui Gilbert Becaud de „domnul 100.000 de volţi" li-se potriveşte absolut tuturor. La toate acestea se adaugă şi valenţele de muzician deosebit şi compozitor ingenios cu care este înzestrat Gilbert Becaud, cîntecele sale apropiindu-se şi mai mult de şlagăre decît cele ale lui Charles Aznavour. El nu-şi scrie nici odată singur textele, dar acestea n-ar însemna mare lucru dacă nu ar fi interpretarea becaudiană din care emană o energie copleşitoare şi un dinamism eruptiv care depăşeşte limitele. Gilbert Becaud este capabil de o trăire intensă a cîntecului pe care-l interpretează, cu toate acestea el se bazează mai mult pe efectul pe care personalitatea sa expresivă îl produce asupra spectatorului. Şi acestui scop

el reușește să-și subordoneze vocea care mai degrabă povestește, îndeamnă, insistă, strigă, imploră, face confidențe, și pînă la urmă convinge, decît cîntă în adevăratul sens al cuvîntului.

Gilbert Becaud, pe numele lui adevărat *François Silly*, s-a născut la Toulon, a studiat la Conservatorul din Nisa, pînă la 23 de ani, apoi a cîntat într-un bar. Timp de doi ani l-a acompaniat pe cîntărețul *Jacques Pills*, viitorul soț al lui Edith Piaf. Acesta i-a făcut cunoștință lui Gilbert Becaud cu celebra cîntăreață care, pentru a-l face cunoscut, i-a interpretat unul din cîntecele sale, dar cu toate acestea el nu a rămas în sfera de influență a vedetei, avînd încredere în steaua sa proprie. Din anul 1953, a rămas singur. E un fel de a spune. Cine iubește muzica, o creează și o și interpretează, nu e singur niciodată. Adevărul este că nu a mai simțit nevoia să cînte împreună cu altcineva, stăpînind perfect atît mijloacele de expresie cît și plastica mișcărilor în scenă și trecînd cu inimitabilă dezinvoltură de la o ipostază la alta, lăsînd impresia că pe scenă se află un personaj proteic care-și schimbă fulgerător identitatea. Apoi a trecut și la cinematografie, unde a interpretat rolul principal din filmul *Țara de unde vin* și a compus și cîntecul titular al filmului. Au urmat apoi alte melodii : *Le jour ou la pluie viendra* („Ziua cînd va veni ploaia"), *L'important c'est la rose* („Important este trandafirul"), și în special *Et maintenant* („Și acum") care în traducerea engleză *What now my love* („Cît mă iubești în această clipă") a fost interpretat de marii cîntăreți ai curentului principal. Arhitectura sa

bine gîndită, creată în mod rafinat, care, deasupra ritmului bolero de bază, gradează expresia de la întrebarea introductivă rostită cu voce înceată pînă la încheierea pasională, este o mostră a potențialității compozitorului și cîntărețului Gilbert Becaud. Tocmai pentru aceste calități, cărora timpul le-a accentuat și mai mult liniile de efigie, Gilbert Becaud se înscrie în coloana acelor spirite înzestrate cu multiple valențe de creativitate, de care se vorbește ca despre personalități inconfundadabile.

Scanned with OKEN Scanner

DIN LUNCILE ŞI CRÎNGURILE CEHIEI NOASTRE

Port în inima mea o mare dorință
să văd Turnul Pulberăriei cel uriaș
și apoi, pe furiș, dacă o fi cu putință,
cu tramvaiul să mă plimb prin oraș.

O să-mi cumpăr papuci de la Casa de
mode,
să trec încălțată cu ei peste prag
cîntînd o suită de eroice ode
despre tine, Praga, orașul meu drag.

(*Jiri Suchy*. Cîntec pentru Praga)

Scanned with OKEN Scanner

TOȚI BUNICII NOȘTRI

Încă din perioada în care generația mijlocie și cea veche îl considerau pe *Frantisek Kmoch* (1848—1912) drept simbolul gălăgiei moderne care nu se poate asculta, *Frantisek Ringo Cech,* cîntăreț ceh de muzică ușoară, a declarat că în generația sa se află adînc înrădăcinată tradiția lui Kmoch. Dar, indiferent de această afirmație, moștenirea muzicii populare cehe și-a lăsat, fără îndoială, amprenta și în personalitatea acelor autori interpreți cărora, poate, numele lui Frantisek Kmoch, muzician, dirijor și aranjor de muzică populară cehă nu le mai spune nimic. Criticii sociologi, care analizează gustul muzical general din Cehoslovacia, au ajuns la concluzia că muzica ușoară din trecut este la fel de îndrăgită ca și melodiile moderne ale curentului principal. Ba chiar se subliniază că popularitatea sa a crescut și mai mult în ultimii ani, inclusiv la generația tînără. Cei cărora li se ridică părul măciucă în cap la o astfel de imagine nu trebuie să se neliniștească, deoarece spiritul care urmărește popularitatea acestui gen muzical căruia i-am dedicat cartea de față s-a dezvoltat în ultimele trei decenii foarte repede. Dar atunci cînd vorbim despre muzica ușoară din Cehoslovacia — și acest lucru este valabil și pentru alte țări europene — trebuie să ținem cont de faptul că este vorba de o temă mult mai amplă decît de fragmentul căruia îi acordăm aici atenția noastră. Dar de ce ne-am oprit tocmai la acest fragment, am încercat să explicăm în introducerea acestei cărți.

Muzica ușoară, la originea căreia s-a aflat pătimașa muzicalitate a negrilor la care apoi s-au adăugat deciziile mijloacelor de comunicare în masă, a fost un fenomen cultural particular care merită o atenție deosebită. Dar ascultătorii săi n-ar trebui să se lase influențați de iluzia optică, sub radiațiile căreia se putea ajunge la concluzia că în afara muzicii lor preferate, în muzica ușoară mondială de astăzi nu mai există nimic care să le satisfacă exigențele gustului artistic. Părerea unilaterală, că nu există alt Dumnezeu decît Alah, și Mahomed este profetul său, este, în acest caz, foarte adecvată. În mediul nostru specific, genul modern al muzicii ușoare este doar una dintre cele două ipostaze muzicale la fel de îndrăgite, cealaltă fiind moștenirea muzicii populare cehe. Este de la sine înțeles că nimeni dintre noi nu se află singur pe lume și este bine să ne amintim, din cînd în cînd, că mulți dintre semenii noștri pot avea, în ceea ce privește muzica ușoară, cu totul alte interese și gusturi decît cele pe care le avem noi înșine, determinate fără îndoială de condiția umană a fiecăruia, de sensibilitatea noastră, de capacitatea de disociere, de opțiunile estetice ș.a.

POȘTAȘII ALE CĂROR GENȚI AU REZISTAT

Tinerii ascultători care sînt înconjurați astăzi de muzică de orice gen, fără nici un fel de probleme, cu greu își pot imagina perioada în care așa ceva nu era cu putință. În Cehoslovacia, ca de altfel în toată Europa, noul gen de muzică a fost privit ca un fenomen străin și diferit de tradițiile naționale. Muzica ușoară a trebuit să învingă o rezistență destul de puternică. De partea opusă se aflau, pe lîngă conservatorii încorsetați într-o estetică dogmatică, ireconciliabilă, și oameni care gîndeau și simțeau în mod sincer, dar care nu erau destul de pregătiți ca să observe la timp caratele muzicii noi, considerînd-o drept o modă trecătoare, deci nu ar fi cazul să-i acorde încrederea lor deplină, morală și materială. În ceea ce-i privește pe muzicienii educați în tradițiile europene, nici acestora nu le-a fost ușor să se adapteze unei muzicalități diferite ce provenea din afara Europei, desfășurîndu-se pe dimensiuni care mai degrabă provocau tulburări adînci în locul climatului de extaz apolinic oferit cu generozitate de muzica tradițională. A trebuit să treacă nu mai puțin de zece ani pînă cînd noile generații au învățat să asculte noul gen de muzică și pînă cînd muzicienii locali s-au acomodat cu mijloacele specifice acestui gen într-o asemenea măsură încît și ei să fie capabili de o exprimare liberă și independentă într-un spațiu care le îngăduia cele mai cutezătoare zboruri ale fanteziei creatoare. Acest proces nu s-a încheiat nici în zilele noastre și continuă mai departe, sperînd că viitorul le va aparține, deoarece viitorul a aparținut întotdeauna cutezătorilor !

În Cehoslovacia însă, în cele dintîi etape ale acestui proces s-au găsit alături de pionierii devotați care — așa cum se întîmplă au fost dați uitării — și personalități de prestigiu, muzicieni valoroși care au reușit să devină convingători prin rezultatele lor artistice. Mulți dintre aceștia și-au cîștigat și un prestigiu social, astfel că au putut susține cu mai multă autoritate, măcar în parte, noua muzică în perioada discuțiilor și disputelor interminabile de care, un proces atît de dificil cum era cel intentat noului gen muzical acuzat că instigă spiritele la dezordine socială, nu putea să fie scutit. De altfel, puține dintre țările europene se pot baza, în această direcție, pe o tradiție atît de folositoare și impunătoare.

Fără îndoială, nu este de loc simplu să-ți însușești un limbaj nou și cu greu s-ar putea începe în alt fel decît prin imitare, prin repetarea acelorași modalități stilistice, prin reconstituirea aceluiași climat spiritual. Toți pionierii cehi ai muzicii ușoare erau atenți la tot ceea ce se întîmpla în lumea muzicală din jurul lor. Și s-a mers pînă acolo

Scanned with OKEN Scanner

încît unii dintre ei au îndeplinit rolul nu prea elevat, dar necesar, al poştaşilor, pentru a se putea primi corespondenţa muzicală care circula fie „par avion, expres, recomandat, simplă", dar se mai întîmpla să fie şi cu întîrzieri. Aceşti poştaşi, unici în felul lor, aduceau în Cehoslovacia o corespondenţă specială : partituri muzicale cu sunete noi care se cîntau sub alte stele. Unii dintre aceşti poştaşi reuşeau să imprime acestor partituri o pecete personală mai mult sau mai puţin expresivă. S-a putut întîmpla acest lucru pentru că scrisorile nu erau închise, deci nu putea fi vorba în nici un caz de violarea secretului. Odată cu trecerea timpului, unii dintre aceşti poştaşi au căpătat curaj şi au început să introducă în plicuri texte personale inspirate din ceea ce se întîmpla acasă şi chiar în lumea lor lăuntrică.

Fabula este desigur străvezie, dar aşa s-au petrecut lucrurile, constituindu-se o tradiţie. Pentru că şi în muzica uşoară, al cărei chip se profilează astăzi pe orizontul lumii întregi, se pot constitui tradiţii naţionale. Acest fenomen se produce printr-o contopire continuă a impulsurilor care vin de oriunde cu terenul propriu al bazei locale şi cu acele elemente prin care trăieşte şi de care, în mod sigur, are nevoie la un moment dat mediul naţional şi societatea care se formează în acest mediu. Dacă am vorbi numai despre o legătură cu ceea ce a luat fiinţă înainte, la noi, în Cehoslovacia — de exemplu folclorul naţional — ar însemna să simplificăm în mod neştiinţific lucrurile. Ori ne-am ferit de acest lucru. De asemenea, mai trebuie să se aibă în vedere şi faptul că şi o simplă imitare poate să fie importantă la un moment dat, ba poate fi chiar necesară din punct de vedere istoric, însă după cum este bine cunoscut, actul de imitaţie, fiind lipsit de viabilitatea originalităţii, nu poate avea o durată prea lungă.

Evenimentele din jurul axei muzicii uşoare conţin multe elemente efemere, dar lucrul acesta nici nu ar putea să fie altfel. Majoritatea steluţelor care strălucesc seară de seară pe bolta cerului, cu tot nimbul lor de suveranitate, nu vor supravieţui pînă în dimineaţa zilei următoare. Cu toate acestea, în domeniul muzicii uşoare apar stele care dăinuiesc de-a lungul timpului şi la care se vor reîntoarce din căutările lor şi viitoarele generaţii. Din galaxia inepuizabilă a stelelor sclipitoare împrăştiate pe bolta cerului se formează numai un procent minim de stele al căror nume este pe buzele tuturor. Majoritatea dintre ele este deseori umbrită de cometele orbitoare ce străbat văzduhurile infinite cu o viteză fantastică şi apoi se sting undeva, într-o clipă neînregistrată de nimeni. Dar şi după trecerea timpului putem recunoaşte, fără nici o dificultate, perseverenţa şi seriozitatea acestor stele care au proiectat asupra noastră mirajul existenţei lor sublunare, făcînd să ne bată inima mai tare, ca în faţa unui miracol. Şi aşa cum am procedat în capitolele anterioare, unde am încercat să prezentăm o suită de asemenea stele de pe alte meridiane ale lumii, să încercăm să le desemnăm şi pe cele de la noi, de acasă.

EMIL FRANTIȘEK BURIAN. (11.VI.1904—9.VIII.1959). Era jazzului a avut trăsături specifice la noi în Cehoslovacia. Ea a deschis tinerei generații de atunci o nouă cale spre lume, după anii de izolare ai primului război mondial, mai ales că pe această nouă cale membrii tinerei generații puteau porni, după ce îndurașeră o perioadă îndelungată de ocupație străină, din nou sub aureola unui stat independent. Avangarda artistică a anilor '20, care lupta și pentru o nouă poziție a artei în cadrul societății de fervoare și rigoare estetică, a primit cu brațele deschise impulsurile noii muzici de jazz. Chiar dacă jazzul, care a pătruns în Cehoslavacia, se afla destul de departe de jazzul autentic al negrilor, receptivitatea tinerilor rebeli a putut înregistra în conținutul acestei muzici germenii noului gen muzical. Uneori, acești tineri chiar au supraapreciat muzica aceasta nouă, considerînd că jazzul este înzestrat cu puteri magice care ar putea regenera întreaga muzică. Cînd, mai tîrziu, s-a dovedit că lucrurile nu stăteau chiar așa, s-a produs o dezamăgire care însă nu a durat mult. Important a fost însă faptul că pentru tinerii artiști de atunci, jazzul nu a reprezentat o problemă superficială, o modă, ci el a fost legat de convingerile artistice cele mai sincere. Dintr-un anumit punct de vedere, jazzul era un act de conștiință.

Emil Frantișek Burian artist al poporului, a fost reprezentantul cel mai de seamă al acestei generații. El s-a format într-un mediu artistic deosebit, tatăl său fiind renumitul bariton Emil Burian, iar unchiul său, Karel Burian, un tenor și mai renumit. Ambii au cîntat în operele lui Bedrich Smetana (1824—1884), compozitor ceh, unul din creatorii școlii muzicale naționale, autorul operelor *Mireasa vîndută, Sărutul,* al ciclului de poeme simfonice *Patria mea,* al multor piese pentru pian, piese vocale ș.a.

E. F. Burian a prețuit mult muzica națională cehă, dar a ascultat cu toată înțelegerea și alte glasuri ale muzicii de peste hotare, ca de pildă vocea răgușită a lui Louis Armstrong, căreia a căutat să-i pătrundă întregul univers de sonorități, dar nu a rămas indiferent nici la creația lui Handy din repertoriul căruia a interpretat, într-o tălmăcire proprie, melodia *Beale Street Blues* („Cîntecul străzii Beale"), într-un mod prin care vroia să se apropie cît mai mult de modelul său. El a influențat cultura cehă în mai multe direcții, printre altele, în anii 20, prin *voice-band*-ul său — formula sa originală de recitare în cor — iar din anii 30, prin activitatea sa regizorală și dramaturgică desfășurată în cadrul propriului său ansamblu de teatru care făcea parte din avangarda artistică și politică din Cehoslovacia. În calitatea sa de compozitor, E. F. Burian a contribuit mai ales la dezvoltarea muzicii clasice, dar într-un mod la fel de semnificativ s-a înscris și în istoria muzicii ușoare cehe. În anul 1928 a văzut lumina tiparului celebra sa carte, dedicată problemelor de bază ale jazzului, la care lucrase între anii 1925—1927, cînd i-a pus la punct întreaga structură teoretică pe baza unei documentații acumulate de-a lungul anilor. Această carte a fost apreciată de specialiști ca prima exegeză de acest fel din Europa. În cuprinsul cărții, jazzul

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

era pus alături de cinematografie, de dansurile moderne, în special de cele ale fetelor de revistă (revue girls), de sport și de dinamismul și dramatismul străzilor din marile metropole pe care de altfel jazzul le exprima în toată efervescența lor, surprinsă în dimensiunile ei cele mai reprezentative.

În anul 1930, E. F. Burian a interpretat rolul unui capelmaistru al unei orchestre de jazz în piesa *Bar-chic* pe care a pus-o singur în scenă la un club de noapte din Olomouc. Această apariție pe scenă i-a sporit așa de mult popularitatea, încît peste doi ani, în 1932, i s-a încredințat conducerea unei orchestre de jazz la cabaretul „Cervebe Eso" („Asul roșu") care se afla în sala Teatrului muzical de astăzi din Praga. Faima sa a crescut an de an, astfel că în 1935, cînd s-a înființat orchestra Gramoclubului (Gramoklub), E. F. Burian, entuziast cum era, a devenit unul dintre colaboratorii săi permanenți în calitate de interpret și compozitor, unde a încercat diferite modalități interpretative. Așa, de pildă, a încercat să cînte blues-uri în stilul lui Armstrong, dar în aceste încercări se putea observa în mod cert o cunoaștere mai bună a Parisului decît a lumii din Harlem, precum și o notă de naivitate înduioșătoare, dar ponderea acestor încercări, privite ca elemente de pionierat, cu greu ar putea fi apreciată la justa lor valoare. La fel și cîntecele armonizate în stilul șansonetelor, cu texte în care erau evidente infuziile poeticii dadaiste, erau interpretate de E. F. Burian într-un mod în care se oglindea indiscutabila sa personalitate artistică.

Evoluția viitoare a jazzului din anii 20, transformarea acestuia într-o muzică de dans fără expresie produsă în masă l-a dezamăgit pe E. F. Burian într-o oarecare măsură. Apoi au venit anii grei ai războiului, cînd acest mare artist a fost arestat și trimis într-un lagăr de concentrare, unde spiritul său, departe de a-și stinge flacăra entuziasmului, a devenit și mai receptiv la sensurile majore ale unei arte militante puse în slujba umanității. Cu această încredere în rațiunea de a fi a artei contemporane, imediat după reîntoarcerea sa din lagărul de concentrare, participînd activ la viața politică a țării, E. F. Burian s-a opus tendințelor de a soluționa diferențele dintre generații, prin interdicții administrative, în ceea ce privea gustul muzical al dansurilor considerate „excentrice", printre care se număra atunci și *boogie-woogie*. Exemplul artistic și politic al unor personalități ca E. F. Burian, sau Jaroslav Jezèk a jucat un rol important în dezbaterile de mai tîrziu despre locul și direcțiile orientative ale noilor curente în societatea socialistă. Generația rock sau beat nici nu știe cît de mult au făcut pentru ea predecesorii săi.

•

Emíl František Burian nu a fost singurul artist fermecat de jazzul anilor '20. De aceeași „maladie" a suferit și un alt artist al poporului Vitézslav Nezval (1900—1958), remarcabil poet, în versurile căruia palpită timpul surprins în ipostazele sale sociale, ca în volumele : *Poemele nopții, Cîntecul păcii, Edison* ș.a. În memoriile sale el își amin-

teşte de barul „Konvikt", unde barmanul Reinmann, unul dintre primii proprietari de instrumente de jazz (baterie) din Praga, stătea închis într-o cuşcă, şi în timp ce se cînta la baterie, trăgea cu pistolul. Poetul a fost fascinat de blues, şi unele poezii pe care le-a scris stau mărturie în acest sens, peste versurile sale trecînd aceeaşi undă înfrigurată, penetrantă şi plină de farmec irepresibil specifică adevăratului blues. La fel şi compozitorul *Erwin Schulhoff* (1894—1942) a folosit sincopele jazzului în compoziţiile sale de muzică clasică. Din anul 1930, provine şi oratoriul său *H. M. S. Royal Oak* în care este vorba despre revolta unor marinari împotriva căpitanului care le interzisese să cînte jazz. Mai tîrziu, Erwin Schulhoff a compus o cantată pe textul unui manifest comunist. Această cantată i-a creat o aureolă de luptător revoluţionar. Din pricina ideilor sale progresiste, artistul a fost arestat şi dus într-un lagăr de concentrare nazist unde a şi murit.

Din elementele jazzului s-a inspirat şi *Bohuslav Martin* (1890—1959). în unele din compoziţiile sale, iar din domeniul literaturii, poeţii din asociaţia Devetsl ca şi Karel Tiege (1900—1951), de asemenea, şi-au găsit în lumea mirabilă a jazzului multe puncte de sprijin pentru creaţia lor poetică. Ca artă ce provoca societatea mic burgheză la confruntări cu propria sa imagine sumbră, fără nici o lumină lăuntrică, jazzul a fost una dintre emblemele avangardei artistice cehe din anii '20. Dar aceasta nu a fost singura cale prin care muzica uşoară a pătruns în Cehoslovacia.

R. A. DVORSKY. Dacă E. F. Burian a descoperit jazzul prin ochii avangardei artistice, *R. A. Dvorsky* (24.III.1899—2.VIII. 1966) l-a făcut accesibil tuturor celor care căutau o modalitate distractivă după o zi de muncă, dar nu orice divertisment gratuit, ci unul regenerator care să dea viaţă şi celor mai intime resorturi umane. R. A. Dvorsky a realizat acest lucru prin întreaga sa activitate.

Pe numele său adevărat *Rudolf Antonin,* sub care a absolvit o şcoală economică şi apoi a lucrat la Praga ca vînzător la editura Springer, ca şi la magazinul muzical din Stare Mesto, R. A. Dvorsky a cîntat la pian şi din gură, concomitent cu aceste activităţi ale sale, în cabaretul lui *Hasler* din Lucerna, iar mai tîrziu în cabaretul „Cervena sedma". Dar epidemia dansurilor moderne şi a localurilor de dans, răspîndită după primul război mondial, a estompat popularitatea cabaretelor. În anul 1920, R. A. Dvorsky a cîntat ca pianist la diferite ambasade sau cluburi pentru străini, unde apăreau mai înainte dansurile noi. An de an, numele lui R. A. Dvorsky a devenit tot mai cunoscut. În 1923 a cîntat împreună cu violonistul Willy Bass la hanul Central unde, de asemenea, apariţia sa era întîmpinată cu aplauze. Acest succes l-a determinat ca în anul 1925 să-şi formeze o orchestră proprie din patru membri, *Melody Makers.* Ca să fie în ritmul modei de atunci, la tobă angajase un negru inimitabil care nu s-a schimbat, în timp ce printre ceilalţi membri ai orchestrei s-au perindat tot felul de elemente, pînă şi vienezi şi din

Scanned with OKEN Scanner

Turcia. În anul 1929, Melody Makers şi-a schimbat numele în *Melody Boys*, printre membrii săi aflîndu-se şi *Karel Vacek*, pe care

mai tîrziu îl vom găsi în orchestra lui *Jaroslav Jezek*, fiind unul dintre primii trompetişti de jazz din Cehoslovacia. Dar Karel Vacek era şi regele muzicii populare cehe ale cărui polci, marşuri sau valsuri au rămas de neşters în memoria epocii. În ceea ce-i priveşte pe ascultătorii muzicii de jazz, aceştia purtau încă de pe atunci discuţii contradictorii despre meritele şi neajunsurile limbajului acestei muzici şi armonia melodioasă a cîntecului ceh. În dogoarea acestor dezbateri, muzicienii profesionişti trebuiau să ştie să se orienteze în aceste domenii atît de diferite, măcar în linii mari, prin legitimitatea propriei lor creaţii.

Revenind la activitatea lui R. A. Dvorsky, trebuie să subliniem că orchestra sa a fost cea dintîi care a înregistrat discuri în Cehoslovacia, a cîntat în filme şi a dominat emisiunile de radio. Membrii acestei orchestre au făcut parte dintre promotorii *jazzului curat* care a început să se afirme într-o măsură mai mare în Cehoslovacia abia la sfîrşitul anilor '30. Cu o prudenţă chibzuită, muzica de dans compusă de R. A. Dvorsky primea unele infuzii de elemente moderne, dar niciodată prea mult, pentru a o face accesibilă şi celor care erau obişnuiţi din trecut cu structuri bine armonizate. Tocmai de aceea, succesul său în rîndurile publicului amator de muzică bună a fost foarte mare. La sfîrşitul anului '30, radiodifuziunea cehă a transmis spectacolul lui R. A. Dvorsky susţinut pe terasele Barandovului. Pe atunci, orchestra îşi avea sediul la Lucerna, centrul societăţii moderne, de unde pleca în marile turnee prin ţară încununate de succes, deoarece în programul său figurau numele unor stele care atunci răsăreau pe cerul Cehoslovaciei, interpreţi ai swingului ca *Jan Rychlik, Kamil Behounka* sau *Inka Zemankova*. Aceste tinere staruri cehe interpretau melodii prelucrate în stilul jazzului, compuse de Frantişek Kmock sau Karel Vocek, ca şi melodiile romanţate ale lui Rudolf Friman.

R. A. Dvorsky a rămas, fără discuţie, regele muzicii uşoare de atunci, fiind şi cel dintîi cîntăreţ ceh care s-a acomodat cu tehnica microfonului, pregătind în felul acesta drumul viitoarelor generaţii. O glorie care a preludiat o constelaţie cu lumină proprie pe cerul patriei.

Înfăţişarea elegantă a lui R. A. Dvorsky, cu mustăcioara la modă, preferinţa exclusivă pentru anumite costume, ca şi folosirea

Scanned with OKEN Scanner

unor trucuri mărunte de reclamă ni-l prezintă, în viziunea actuală, ca pe un businesman muzical prodigios și prosper. La urma urmei, de ce să nu fie așa ? Doar el a fost unul dintre acționarii principali ai Ultraphonului, una dintre cele dintîi societăți discografice cehe care s-a dezvoltat după perioada anilor de criză, iar în anii '30 și-a înființat și o editură muzicală proprie. În afară de marele său talent muzical, R. A. Dvorsky avea și un simț remarcabil pentru tot ce era nou și valoros în creațiile muzicale, contribuind cu toate mijloacele de care dispunea la promovarea acestora. Astfel, în editura sa a publicat cîntecele trioului Jazek-Voskovec și Werich, ca și melodiile de film ale lui Isaac Dunaievski (1900—1955), compozitor sovietic, autorul unor cunoscute operete *(Valea de aur, Vînt de libertate, Salcîmul alb),* muzica de film *(Circul, Cazacii din Cuban, Volga, Volga)* ș.a.

Sub acoperișul său ospitalier R. A. Dvorsky a adunat aproape pe toți autorii de texte și pe compozitorii generației de swing, cu toate că piesele acestora constituiau baza spectacolelor date de orchestra lui Karel Vlach care se angajase pe o cale diferită, mai îndrăzneață. Și aceasta pentru că R. A. Dvorsky punea preț în primul rînd pe valoare, mai ales în privința editărilor. Aranjamentele muzicale, care apăreau sub directa sa supraveghere, situau editura lui R. A. Dvorsky alături de centrele europene de frunte ale repertoriului autentic al big-band-urilor de swing. Dar o asemenea carieră prodigioasă consumă multă energie și, ca atare, ea nu poate dura mult. La fel și cariera lui R. A. Dvorsky s-a încheiat brusc, după cel de-al doilea război mondial. În anii '50 mai participa uneori ca interpret în diferite spectacole de estradă ambulante. În timpul unui astfel de spectacol care avea loc în sala Lucerna, s-a întrerupt curentul. Pînă cînd s-a reparat defecțiunea, R. A. Dvorsky a cîntat melodii vechi fără microfon, acompaniat numai de pian timp de un sfert de oră, cucerind astfel publicul la fel ca în urmă cu douăzeci de ani. Explicabil. Scena era lumina vieții sale.

*

Printre orchestrele care în anii '20 și '30 răspîndeau în Praga muzica nouă și provocatoare a jazzului se afla în primul rînd ansamblul lui *Harry Harden,* pe numele său adevărat *Nunia Stoliarovici,* de origină rus, și al lui *Harry Osten,* german, al cărui nume adevărat era *Siegfried Grzyb.* În acea perioadă, mulți muzicieni străini, cea mai mare parte dintre ei studenți, cîntau în orchestra *Similing Boys,* condusă de *Ladislav Vachulka* care este, în zilele noastre, un cunoscut specialist în muzica veche. Acest ansamblu a fost preluat între timp de *Jaroslav Malina,* compozitor de succes al erei swing-ului. Un rol de pionierat l-a avut și orchestra lui *Eduard Koliandr,* primul ansamblu ceh care a prezentat în Cehoslovacia un grup complet de 5 saxofoane. Dar și muzicienii străini au jucat un rol important în această perioadă. De aceea, muzica nouă s-a afirmat după ce a înfruntat o serie de dificultăți pe care i le-au scos în cale fie rutina conservatoare care nu privea nici în dreapta nici în stînga, dar nici înainte, ci numai la pozițiile

Scanned with OKEN Scanner

deținute pînă atunci, fie o anumită incapacitate de opțiune sau teama de elementul nou, revoluționar. Dar poate că tocmai aceste dificultăți pe care a trebuit să le învingă i-au dat muzicii noi strălucirea din zilele noastre.

JAROSLAV JEZEK. Personalitatea muzicală a lui *Jaroslav Jezek* (25.IX.1906—1.I.1942) a influențat muzica ușoară cehă într-o măsură la fel de mare ca și František Kmoch. Și unul și celălalt rămîn astăzi simbolurile celor două curente prin care s-a revărsat evoluția muzicii ușoare, amîndoi meritînd o atenție deosebită și multă stimă pentru creațiile lor cele mai semnificative inspirate din specificul nostru național. Și dacă Jaroslav Jezek s-a exprimat cîndva în mod defavorabil despre František Kmoch, este bine de știut că aceasta a fost numai o manifestare explozivă a tinereții sale. Și tinerețea a fost întotdeauna trăsătura cea mai caracteristică a compozitorului Jaroslav Jezek care s-a stins din viață în vîrstă de numai 36 de ani. El a fost fiul unui croitor din cartierul Zizkov din Praga. Nu s-a bucurat de copilărie, deoarece, între anii 1914 și 1920, a stat într-un institut de nevăzători. Dar n-a fost de ajuns acest handicap. S-a îmbolnăvit de scarlatină și a început să audă foarte prost. Dar la idealurile sale nu a renunțat. În această stare s-a înscris, la vîrsta de 18 ani, la secția de pian a conservatorului de muzică, unde a fost primit la clasa de compoziție a profesorului K. B. Jirak, deoarece poseda vaste cunoștințe în domeniul muzicii simfonice contemporane, depășind nivelul de cunoștințe al multora dintre colegii săi și chiar pe unii profesori. Între timp a făcut cunoștință cu jazzul, cu muzica lui George Gershwin, Whiteman, Hylton, iar mai tîrziu, cu orchestra *Casa Loma* și cu Duke Ellington. Pe Hylton l-a auzit personal în

timpul unei călătorii de studii la Paris, în anul 1929, cu doi ani înainte de turneul orchestrei sale efectuat la Praga.

Modul în care s-a dezvoltat talentul lui Jaroslav Jezek corespunde în multe privințe erupției de mai tîrziu a micilor teatre pragheze. El a apărut pentru prima dată pe scena teatrului lui E. F. Burian „Na stupi", unde a cîntat la pian, parodiindu-i pe unii compozitori ai muzicii simfonice și improvizînd pe motivele propuse de spectatorii din sală. În anul 1928, Jaroslav Jezek a fost chemat de Voskovec și Werich la „Osvobozenecki divadlo" („Teatrul

Scanned with OKEN Scanner

eliberat"). Perioada de glorie a acestei scene a fost inaugurată după doi ani, cu premiera spectacolului *Vest Pocket Revue*, din 1927. La început, acest spectacol a fost o farsă studențească plină de umorul zburdalnic și eliberat de ori ce fel de prejudecăți, dar cu farmecul jazzului și al șlagărelor vremii. După venirea lui Jaroslav Jezek, aceste șlagăre au început să fie înlocuite cu compozițiile lui proprii. În acest timp, orchestra sa a devenit una dintre cele mai renumite, fiind îndrăgită de toți admiratorii jazzului curat. Dar climatul de liniște și creativitate nu a durat mult. Atmosfera socială a început să devină tot mai încărcată, ca și cea politică. La granițele de vest ale Cehoslovaciei creștea pericolul fascismului hitlerist care își făcuse aliați în nemții din Sudet ai lui Henlein și în reacția prudentă a conducerii locale. Sub acest climat de incertitudine, farsa studențească *Vest Pocket Revue* s-a transformat, fără să se observe, într-o vehementă satiră angajată politic. Opinia publică i-a receptat cu satisfacție mesajul protestatar, dar și reacția a fost promptă. Împotriva spectacolelor prezentate de Teatrul liber, ambasada germană din Praga a început să formuleze proteste și mai vehemente. Totodată, grupuri, grupuri de fasciști veneau la teatru unde începeau să facă scandal. Publicul protesta, se organiza, devenea tot mai omogen. Marșurile de luptă cîntate numai de tineretul universitar au început să fie reluate de către toți cei care nu vroiau să capituleze în fața fascismului. Pentru cei care acceptaseră să se alăture lui Hitler, Teatrul liber devenea din ce în ce mai incomod. Dar fascismul nu știa să-și cruțe adversarii. La 8 noiembrie 1938, teatrul este închis, iar peste puțină vreme, în 1939, pentru a nu cădea în mîinile cotropitorilor, Voskovec, Werich și Jezek au plecat în America. Acolo, după trei ani, în 1942, Jaroslav Jezek se stinge din viață în urma unei boli de rinichi, nefericit, lipsit de mediul său praghez care îi dădea puteri, sporindu-i pofta de viață.

Cîntecele de teatru ale lui Jaroslav Jezek, care au pătruns și s-au păstrat în memoria timpului, cu umorul lor subtil infuzat textelor cuplului Voskovec și Werich, au creat o adevărată bază pentru dezvoltarea muzicii ușoare cehe. Noile ritmuri de dans ale melodiilor sale răsunau cît se poate de natural și se contopeau perfect cu limba cehă. Ele aveau o melodicitate ingenioasă și originală care îndemna la cîntec, iar instrumentația corespundea întru totul muzicii ușoare moderne din perioada anilor 30. În plus, ele reprezentau un inventar fidel al elementelor existente în acest domeniu al muzicii cehe, de la romantismul cîntecelor country, veselia exuberantă a melosului popular, caricaturizarea baladelor de bîlci sau a cîntecelor locuitorilor praghezi cu specificitatea lor nealterată de timp, pînă la strălucirea provocatoare a ritmurilor de rumba sau foxtrot care-i fascinau pe cei ce stăteau deoparte, iar pe parteneri îi transferau în ținuturile mirifice ale patosului existențial. În ceea ce privește uverturile teatrale ale lui Jaroslav Jezek, acestea erau de fapt niște piese instrumentale de jazz în stilul big-bandurilor de swing timpurii. Creația lui Jaroslav Jezek, în domeniul muzicii simfonice, se află într-o lume pu-

Scanned with OKEN Scanner

ţin diferită de cea a muzicii de teatru, dar şi aceasta se caracterizează prin necompromis şi ritmuri alerte.

Exemplul lui Jaroslav Jezek a avut aceeaşi importanţă pentru pătrunderea noilor curente în tradiţia muzicală cehă ca şi contribuţia adusă de E. F. Burian. Datorită relaţiei strînse cu scena teatrală, creaţia sa a avut o răspîndire şi mai largă, iar rolul său direct în activitatea politică de atunci, ca şi nivelul său artistic de necontestat, au făcut din Jaroslav o autoritate care impunea tuturor şi de care nu se mai putea îndoi nimeni. Doar el a fost cel dintîi care a dovedit că noua muzică uşoară poate să cucerească un public foarte larg şi că ea poate vorbi despre lucruri care izvorăsc din necesităţile caracteristice fiecărei ţări, mai cu seamă din nevoia de a-i restitui condiţiei umane starea de graţie nealterată, demnitatea individualităţii care nu se înclină în faţa nici unei puteri ostile, mai ales atunci cînd se legitimează ca putere protectoare. Muzica uşoară a cîntat şi a plîns, ştiind bine că lacrima străpunge timpul şi spaţiul, iar cînd nu i s-a îngăduit nici să cînte, nici să plîngă, a tăcut, ştiind că şi tăcerea poate să acuze şi să rostească sentinţe cînd tribunalele n-o fac. Şi în acest domeniu nu s-a înregistrat nici o eroare judiciară !

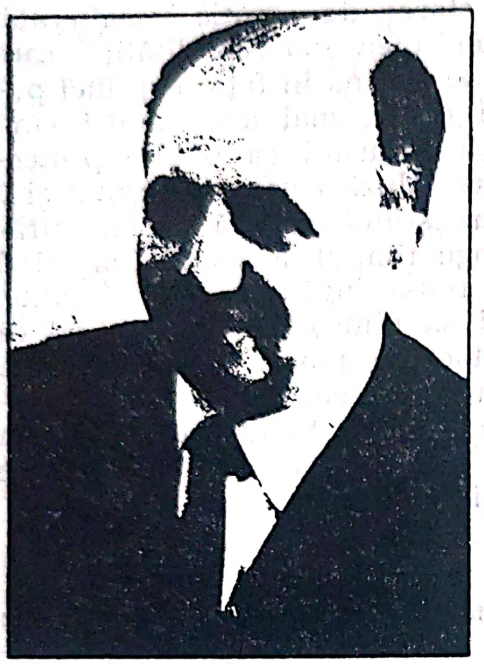
*

În timp ce Jaroslav Jezek prezenta spectatorilor ritmurile de jazz ca pe o apoteoză a cîntecelor sale de teatru, începuseră să apară şi primele roade ale efortului de a arăta publicului ceh că jazzul este o muzică revelatoare care dispune de virtuţi artistice nebănuite şi care îşi are locul său pe scenele sălilor de concerte.

KAREL VLACH. Orchestra lui Jaroslav Jezek ca şi cea a Gramoclub-ului au deschis ascultătorilor tineri şi muzicienilor o nouă cale spre lumea prea puţin cunoscută a jazzului. La acest lucru au mai contribuit din afară şi filmele muzicale americane din cea de-a doua jumătate a anilor '30. În acest timp, muzica uşoară cehă se afla în faţa unui proces de mutaţii decisive. Noua generaţie care, ca întotdeauna, îi scandaliza pe părinţi ca şi pe profesori, şi-a găsit un nou mod de manifestare a acestor deosebiri de vederi. Pe ringurile de dans predomina swing-ul cu figura sa tipică de balansare, cu părul care se purta după tunsoarea la modă, pe cap cu pălăria cu boruri largi, iar din gură se cînta : *düdl-düdl-da-dy-dow* în vraja de-abia descoperitului *scat*. În plus, a venit şi ocupaţia nazistă şi odată cu ea orice fel de manifestare de protest deschis a devenit imposibilă. Dar întrucît propaganda nazistă a interzis, atît muzica evreilor, cît şi pe cea a negrilor care — se spunea ! — prin sincopele sale inadmisibile altera caracterul curat al rasei ariene, swing-ul putea să îndeplinească pentru unii partizani ai săi şi rolul unui act de protest simbolic şi ascuns. Aceasta a fost atmosfera în care s-a constituit orchestra lui Karel Vlach care era pe atunci funcţionar comercial şi saxofonist autodidact, dar în primul rînd un excelent organizator, înzestrat cu o mare perseverenţă.

Scanned with OKEN Scanner

Sala Jednota din cartierul Vinóhrady a devenit, în anul 1938, sediul orchestrei și centrul de manifestare al muzicii swing, dar



totodată și leagănul noii muzici cehe de dans. Această nouă muzică de dans se deosebea în mod evident de melodiile de operetă din acea vreme. Ea avea ritmul swing-ului, o armonie complexă, iar textele cîntecelor conțineau un evantai ideatic complex, de la farsa studențească, pînă la cele mai impresionante imagini lirice, într-o diversitate cromatică plină de farmec. Publicul tînăr însoțea orchestra lui Karel Vlach pe toate scenele, pe terasele insulei Strelecky, la variete-ul „Alhambra", unde după război, a prezentat un spectacol cu melodiile lui Irving Berlin din filmul muzical *Alexander's Ragtime Band,* sau în cafeneaua „Lloyd". Imediat după terminarea războiului, orchestra lui Karel Vlach a cîntat aici, în cafeneaua Lloyd, subliniind atmosfera emoționantă din primele luni ale păcii, cînd geamurile nu mai trebuiau camuflate de teama bombardamentelor.

După reîntoarecerea sa din America, Jan Werich i s-a alăturat lui Karel Vlach, a cărui orchestră l-a acompaniat în diferite spectacole, începînd din anul 1947, ca și în teatru unde, după reluarea, într-o versiune nouă, a piesei *Un pumn în ochi,* a fost prezentată și *Oala fermecată,* piesa lui Burton Lane, care a marcat apariția music-hall-ului pe scenele cehe. A urmat apoi perioada opiniilor despre noua poziție a muzicii ușoare în societatea socialistă. În tot acest timp, orchestra lui Karel Vlach dădea spectacole alternativ, cînd în teatrul din Karlin, cînd la circul de stat sau în Teatrul ABC, dar a rămas credincioasă programului său inițial, acela de a contribui la dezvoltarea noii muzici ușoare din Cehoslovacia. De-a lungul timpului însă, forma acestui gen de muzică a trecut prin numeroase restructurări. În anii '40, de pildă, orchestra lui Karel Vlach era purtătoarea decuvînt a tinerei generații revoluționare. Cu trecerea anilor, această generație s-a maturizat, dobîndindu-și demnitatea personală, pentru ca, pînă la urmă, să intre și ea în opoziție cu generațiile care vin să-i ia locul. Orchestra însă și-a continuat programul, fără să și-l modifice, în funcție de schimbul de generații. Astfel, melodia *Poveste despre lăcrimioare,* compusă de R. A. Dvorsky și interpretată de orchestra lui Karel Vlach, a fost înregistrată în anul 1967, și discul respectiv a devenit cunoscut în întreaga Cehoslovacie, R. A. Dvorsky și Karl Vlach fiind reprezentanții noului val din muzica ușoară cehă. Numai că tinerii de atunci, care în 1967 împliniseră douăzeci de ani, nu mai sim-

Scanned with OKEN Scanner

ţeau nimic nou în acest gen de muzică.

Karel Vlach este unul dintre puţinii Nestori[1], ai muzicii uşoare din Cehoslovacia care mai participă şi astăzi în mod intensiv la desfăşurarea sa.

El a devenit un simbol. Oamenii care s-au dăruit operei de creaţie vor aprecia întotdeauna profesionalitatea şi calităţile umane ale lui Karel Vlach, vor preţui munca sa neobosită şi ardoarea cu care a apărat şi apără în continuare interesele domeniului căruia îi aparţine cu întreaga sa fiinţă. Chiar şi în muzica universală se află puţine personalităţi care să aibă în urma lor o perioadă atît de îndelungată de activitate profesională neîntreruptă şi plină de roade. Puţini dintre cei care şi-au conturat o personalitate de talie universală au participat la crearea unui număr atît de mare de cîntece şi la formarea unei generaţii de compozitori şi interpreţi valoroşi, aşa cum a creat Karel Vlach de-a lungul anilor.

[1] Nestor, personaj mitic din *Iliada*. regele Pelosului, cel mai bătrîn şi mai înţelept dintre căpeteniile aheilor.

*

La început, repertoriul orchestrei lui Karel Vlach era format din garnitura de bază a cîntecelor cehe de swing, aparţinînd unor compozitori cunoscuţi : *Kamil Behounek* (1916—) *Jiri Traxler* (1912—), *Al. Jindva* (1908—1978), *Jan Rychlik* (1916—1964) sau *Leopold Korbar* (1917—) şi autorii de texte, printre care Karel Korel (1914—), şi Jaroslav Moravec (1917—1954). Împreună cu orchestra mai cîntau şi *Arnost Kavka* (1917—), *Jirina Salacova* (1920—) şi surorile *Allan*, iar din cînd în cînd şi *Inka Zemankova*. După încheierea războiului, orchestrei lui Karel Vlach i s-au alăturat compozitorii *Vlastimil Hala* (1924—), *Jiri Baur* (1923—), textierul Vladimir Dvorak (1925—) şi Zdenek Borovec (1932—) şi cîntăreţii *Rudolf Cortez* (1921—), *Milan Chladil* (1931—) şi *Yvetta Simonova* (1928—).

Orchestra lui Karel Vlach a încercat să menţină în mod practic continuitatea evoluţiei muzicii cehe şi în perioada în care se decidea direcţia de dezvoltare a muzicii uşoare în cadrul societăţii socialiste. Din pricina diferenţelor dintre muzicalitatea jazzului şi tradiţia europeană, şi mai ales din cauza neînţelegerii sensului pe care-l conţinea muzica de jazz, a apărut, pentru un timp, părerea că noua muzică uşoară cehă să se dezvolte independent de limbajul muzical ce purta în fibra sa intimă însemnele specifice jazzului. Mai ales în prima jumătate a anilor '50, muzica uşoară nouă era un oaspete foarte rar în programele de radio sau pe discuri. Cu atît mai mult a ieşit în evidenţă muzica populară sub forma valsurilor din Sumava sau a polcilor de la începutul secolului XX. Un succes mai deosebit l-a înregistrat numai piesa de radio a lui Z. *Petr* (1919—) şi a lui V. Dvorak, *100 de ducaţi în schimbul lui Juan*, din anul 1952. Din această piesă s-a născut mai tîrziu marele şlagăr al epocii *Un cîntec pentru Cristinca*.

Primii ani de după eliberare au adus, alături de cîntecele de *swing*, şi perioada cîntecelor de masă, la crearea cărora au luat parte autori experimentaţi ai muzicii simfonice ca *Vaclav Dobias*, *Jan Seidel* sau

Scanned with OKEN Scanner

Josef Stanislav. Cîntecul de masă forma conținutul de bază al repertoriului ansamblurilor de tineret, care, din punct de vedere muzical, se inspira dintr-o sferă cu totul diferită și nu putea acoperi necesitatea firească pentru dans și distracții a tineretului. Acestui scop, după concepția de atunci, trebuia să-i servească așa-numita muzică de estradă, care urma să aducă în patrimoniul muzicii ușoare, pe lîngă cele mai renumite bucăți ale clasicilor, și prelucrări din folclorul național. Numai că această delimitare teoretică nu corespundea posibilităților și nevoilor reale ale producției de ficeare zi. Unilateralitatea dogmatică își spunea cuvîntul și aici ca și în alte domenii. Trebuia găsită o soluție. Și s-a făcut apel la rezervele de creativitate ale jazzului. Pe lîngă aceasta, un impuls nou l-a adus concursul „Un cîntec pentru o zi obișnuită", a cărui primă ediție a avut loc în anul 1957. La acest concurs au participat radioul și televiziunea, cu un ecou destul de larg în rîndul creatorilor. Demn de remarcat este faptul că inițiativa acestui concurs a pornit tot „de jos", și anume din „Cercul de jazz și de muzică de dans modern", din cadrul clubului fabricii de aparate de înregistrare. Dogmatismul își număra zilele. Trebuia să vină și anotimpul marilor exuberanțe. Și nu puteau să-l aducă decît creatorii de muzică și interpreții ei. Printre interpreții care au luat parte la concurs s-a remarcat pianistul și compozitorul *Bedrich Nikodem* (1909—1970), unul dintre pionierii swing-ului, a cărui inventivitate melodică a înaripat cîteva din „cîntecele pentru o zi obișnuită."

JIRI SUCHY, JIRI SLITR. „Cîntecele pentru o zi obișnuită" și serialul de televiziune „Cîntece pentru mîine", de mai tîrziu, de la sfîrșitul anilor '50, i-a trezit pe urmașii swing-ului din narcoza prescrisă de un medic a cărui autoritate nu putea fi pusă în discuție. După ani de tăcere, era necesară și foarte bine venită ancorarea în contemporaneitate. Și mai era ceva. La jumătatea anilor '50, în Europa de vest s-a produs o recrudescență bruscă a rock-ului. Dar știrile despre unele efecte negative care însoțeau rock-ul, făcînd să tresară unele angrenaje ale marelui agregat al dogmatismului care încă mai funcționa din cînd în cînd, mai înainte de a fi evacuat la magazia de fier vechi a istoriei, i-au oprit pentru un timp calea spre noi. Dar totul era pregătit pentru o schimbare. Nemulțumirea tinerei generații manifestată față de muzica părinților lor a fost la fel de violentă ca și în alte părți, dar schimbarea care s-a produs la noi a avut un caracter și o formă specifice. Primele cîntece swing au fost interpretate probabil în cadrul taberei de vară de lîngă Kacov, atunci cînd s-au întîlnit acolo, în mod întîmplător, Kamil Behounek, care-și purta pe umăr nelipsitul său acordeon și viitorul autor de texte Karel Vozel, amîndoi studenți. Primele cîntece din „era scenelor tinere" au început să răsune în anul 1955, în localul „Reduta" din Praga. Acolo se întîlneau mai mulți tineri printre care și *Viktor Sodoma,* tatăl cîntărețului ceh de muzică ușoară de astăzi, cu același nume, care cînta din gură și la chitară și își scria singur textele. Colegul său, de meserie, grafician care de asemenea cînta și scria texte, era *Jiri Suchy* (1.X.1931—

Scanned with OKEN Scanner

). Mai tîrziu, acestora li s-a alăturat pianistul *Jiri Slitr* (15.II. 1924—26.XII.1969) care era jurist și artist plastic și apărea pe micul ecran al televiziunii și la „Lanterna magică".

Cîntecele de la „Reduta" erau diferite de cele care apăreau pe discuri sau se difuzau la radio. La început era vorba de texte originale pe melodii universale, apoi a urmat muzică originală pe texte originale. Aceste cîntece se caracterizau prin umorul lor deliberat, explosiv, inteligent, dar niciodată ieftin sau fără o tendențiozitate precisă. Prin aceste caracteristici neobișnuite, mai ales prin tendința lor de a repudia conformismul, încadrarea gratuită și impersonală într-un șablon care nu putea să spună nimic nimănui, aceste cîntece îi provocau pe cei care se familiarizaseră cu muzica tradițională, dar cu cît erau mai provocatoare, cu atît erau mai îndrăgite de tînăra generație care se săturase peste cap de formele stereotipe ale vechii muzici.

Primul succes profesional a fost obținut de cîntecul lui Jiri Suchy, *Un blues pentru tine,* care a devenit unul din șlagărele cele mai cunoscute prin interpretarea orchestrei lui Karel Vlach. Lucrul acesta s-a întîmplat în anul 1958, înaintea apariției teatrului „Semafor". În emisiunea de Anul Nou din 1958, cîntecul *Un blues pentru tine* a fost apreciat ca unul dintre cele mai populare cîntece ale anului precedent. Mai trebuie să notăm că la sfîrșitul anului 1957, cu trei săptămîni înaintea revelionului, la teatrul „Na Zabradl" din Praga și-a inaugurat activitatea ansamblul intitulat „Dacă 1000 de clarinete". Printre autorii cîntecelor acestui ansamblu se aflau și Jiri Suchy și Jiri Slitr. Pe data de 30 octombrie 1959, duetul S+S (Suchy+Slitr)

a deschis stagiunea teatrului „Semafor“ cu piesa *Omul din pod*. Piesa aceasta s-a impus publicului prin noutatea sa care i-a conturat teatrului o impecabilă siluetă sonoră. În primii șapte ani de existență, la acest teatru s-au creat numeroase cîntece de succes care și-au continuat triumful și în afară de scena „Semafor“-ului. Astfel, înregistrarea pe disc a melodiei *Ieri a fost duminică* a devenit cel mai popular cîntec de muzică ușoară, fredonat în întreaga țară. Textele lui Jiri Suchy s-au apropiat cel mai mult de poezia modernă, iar Jiri Slitr, prin muzica sa, a reușit același lucru, ca și Jaroslav Jezek prin cîntecele sale de teatru, și anume să surprindă conștiința muzicală a epocii prin mijloace atît de expresive încît orice ascultător ceh se recunoștea în această muzică de cristaluri limpezi ce reflectau imaginea realității înconjurătoare, fără s-o deformeze. Muzica lui Jiri Slitr era totuși diferită de cea a lui Jaroslav Jezek, conținînd unele influențe de dixieland, muzica de jazz a albilor din Sud, caracterizată prin improvizații ritmice, de șantan, din șansoneta franceză, dar și din cîntecul de cowbay, și pentru prima oară în muzica ușoară cehă, influențe din muzica rock.

Modalitățile interpretative ale lui Jiri Suchy, inițial inacceptabile pentru caracterul lor dominator, în ceea ce privește jubilația specifică artei amatoare, s-au afirmat ca o expresie a unei personalități dotate care reușește să-i cucerească pe ascultătorii săi, fără să țină seama de faptul dacă mijloacele de care se folosește sînt „literare“ sau nu. În plus, Jiri Suchy a făcut din scena „Semafor“-ului o rampă de lansare pentru întreaga pleiadă de interpreți care, mai tîrziu, au ocupat locuri de frunte în cadrul noului curent principal. Duetul S+S, mai mult decît sigur, va avea influență și asupra acelora care nu i-au cunoscut direct, asemenea influenței pe care a exercitat-o „Teatrul Eliberat“ asupra celor doi membri ai acestui duet, cu toate că ei nu au participat la spectacolele acestui teatru, dar îi respiraseră aerul tare, de spiritualitate decisă de a nu face nici un compromis cu conștiința sa. Este de remarcat nivelul calitativ care legitimează în planul valorilor perene întreaga activitate artistică a lui Jiri Suchy. Dar după cum se știe, nici unei stele, ori cît ar fi de strălucitoare, nu-i este dat să rămînă veșnic în fruntea coloanei de nume care s-au afirmat într-o vreme în clasamente și topuri. Lucrul acesta reflectă întotdeauna gustul spontan și schimbător al publicului. Aici nu funcționează o magistratură absolută. Dar calitatea este ea însăși reprezentată după ce dispare aureola de interpret a șlagărului nr. 1. Acesta este un adevăr axiomatic, căci dacă vom asculta astăzi reeditarea primelor melodii ale „Semafor“-ului, vom fi la fel de vrăjiți de farmecul lor ca și cei dintîi ascultători ai acestor cîntece. Și dacă în fața teatrului muzical „Semafor“ sînt și astăzi cozi mari pentru bilete, înseamnă că acest farmec continuă să fie valabil, că sunetul muzicii nu cunoaște opreliști, îi învăluie cu vraja sa pe toți cei care au fost la teatru, dar și pe cei care n-au fost încă și care se grăbesc să vină, indiferent de ce spun tabelele popularității cu toată riguroasa lor aparatură in-

Scanned with OKEN Scanner

formațională. Căci întotdeauna va scăpa ceva acestor tabele, ceva simplu dar cu valoare decisivă. Viața ! Viața unei bătăi de inimă! Viața unui surîs ! Viața unei lacrimi ! Viața care, ea însăși, fără să ne dăm seama, devine muzică. Muzica unei vieți !

*

„Era micilor scene", cel mai important eveniment din muzica ușoară cehă de la sfîrșitul anilor '50, nu a fost adusă numai de teatrul „Semafor". Alături de acest teatru, își mai desfășurau activitatea în Praga și teatrul „Na zabradli", „Rokoko", „Paravan" sau „Apollo", unde au apărut frații *Staidl* și *Karel Gott,* după ce plecaseră de la „Semafor". Majoritatea cîntăreților și autorilor care se grupaseră în jurul acestor teatre muzicale erau cunoscuți publicului ceh, din programele de radio și televiziune sau din înregistrările pe discuri. Dar în perioada înfloritoare a micilor scene de teatru începuse să se dezvolte și o altă ramură a muzicii ușoare și anume rock-ul.

În prima jumătate a anilor '60, Praga era invadată de formații de *bigbeat* de amatori. În general, acestea purtau nume exotice, cîntau în limba engleză, mai mult cîntece din repertoriile străine, și își făceau apariția pe scenele caselor de cultură și prin cartierele periferice din Praga. Abia mai tîrziu, unele dintre aceste formații de *bigbeat* au pătruns și în marile săli de concerte. Ele își aveau publicul lor credincios și entuziast, însă cu toate acestea nu au reușit să pătrundă și în programele de radio sau pe micul ecran al televiziunii și nici n-au făcut înregistrări pe discuri, rămînînd numai în atenția unui cerc restrîns de ascultători tineri care le întîmpinau cu ovații și le răsplăteau de cele mai multe ori tot cu ovații, performanțele lor artistice. Aceste formații își schimbau foarte des componența, și numai cîteva dintre ele au rezistat mai mulți ani. Numai una singură s-a dezvoltat și a luat proporții mai mari. Este vorba de grupul *Olympic* care ar putea reprezenta în muzica cehă o întreagă epocă. După o existență de 15 ani, grupul Olympic își menține încă o evoluție continuă, în special datorită tenacității unui membru care a rămas singurul din componența inițială și care, prin modul său de a fi, oricînd gata să răspundă la orice solicitare, atent cu fiecare cuvînt și cu fiecare gest, optimist, înflăcărat și înflăcărîndu-i pe toți cei din jurul său, profund, cînd era cazul, sau exploziv, dispunînd de o gamă largă de valențe spirituale, un adevărat *spiritus rector,* fără de care Olympic ar fi rămas o frumoasă amintire. Acesta a fost :

PETR JANDA (2.V.1942—). Și-a inaugurat cariera de cîntăreț ca chitarist în cadrul grupului *Sputnicii* care practica rock-and-roll-ul clasic cu texte de Eduard Krecmar. După o vreme, Petr Janda a activat și în grupul *BBQ-Bigheat Quintet,* unde i-a întîlnit pe *Pavel Chrastina* și *J. A. Pacak,* viitori membri ai Olympic-ului.

Petr Janda a pus bazele Olympicului în anul 1963, activitatea acestuia urmînd să se desfășoare la clubul Olympic din Praga, de unde și numele pe care Janda l-a dat formației sale. Aici, la sediul

Scanned with OKEN Scanner

Olympic-ului, grupul a fost vizitat de compozitorul și regizorul Karel Mareș. N-a fost o simplă vizită amicală.

— Am nevoie de Olympic, i-a spus Karel Mareș lui Petr Janda.

— Pentru ce? — a întrebat Janda.

— Pregătesc un spectacol combinat: muzică și povestiri. Povestirile sînt scrise de Jiri Staidl, iar cîntecele aparțin lui *Josef Laufer*, *Nada Urbankova* și lui *Pavel Bobek*, toți trei, viitoare stele ale rock-ului.

— Fără îndoială că așa va fi. Dar Olympic ce să facă în acest spectacol? — a mai întrebat Petr Janda.

— Va avea rolul principal.

— Cum, rolul principal? s-a mirat Petr Janda.

— Da chiar rolul principal îl încredințez Olympic-ului. Dacă sînteți de acord, începem imediat repetițiile.

Repetițiile au început fără întîrziere, și premiera a avut loc la data de 9 noiembrie 1963, în pasajul cinematografului „Alfa" din Praga. A fost primul spectacol de rock, mai important, desfășurat pe o scenă oficială pragheză. El a marcat, atît începutul carierei grupului Olympic, cît și pătrunderea masivă a melodiilor rock în programele de radio, precum și înregistrarea lor pe discuri single. A fost într-adevăr un spectacol de neuitat. În afară de savuroasele povestiri cu episoade și personaje conturate perfect de Jiri Staidl, interpretarea muzicală a fost și ea desăvîrșită.

Evident, ca toate formațiile muzicale, și Olympic își avea componența sa proprie, precum și un stil caracteristic, dar în anul 1965 grupul s-a despărțit de soliștii săi, transformîndu-se într-un cvintet clasic format din: *Petr Janda* (chitară solo) *Ladislav Klein* (chitară de acompaniament), *Pavel Chrastina* (chitară bas), *Miroslav Berka* (pian), și *Frantișek Cech*, viitorul Frantișek Ringo Cech (baterie). În forma aceasta, cvintetul Olympic nu a durat decît un an, pentru că, în 1966, Frantișek Cech este înlocuit cu Y. A. Pacak.

Fără îndoială, un asemenea grup muzical nu era ușor de constituit, pentru că toți membrii săi, în afară de faptul că fiecare trebuia să știe să cînte ireproșabil, mai trebuia să știe să compună muzică și să scrie și textele pentru această muzică. Și aici începe marele rol al lui Petr Janda. În primul rînd, lui i-a revenit sarcina de a adapta modalitățile interpretative ale rock-ului la specificul limbii cehe, iar în calitatea sa de compozitor, în grija sa cădea răspunderea întregului repertoriu. El a creat tipul de cîntec simplu, dar cu un ritm pronunțat de rock și cu sunetul chitarelor electrice. În ceea ce privește textele cîntecelor realizate de baschitaristul Pavel Chrastina, acestea se diferențiau de cele produse pînă atunci de „Semafor" și deveneau provocatoare prin faptul că țineau atît de puțin seama de arta clasică a autorilor de texte muzicale. Textele lui Pavel Chrastina se deosebeau categoric de poetica echilibristicii amețitoare a cuvintelor caracteristice pentru textele lui Jiri Sucky, în schimb corespundeau perfect necesităților generației care își dorea un ritm de rock al său și un sunet de chitară curat, fără nici un alt fel de adaos de ornamentație sonoră. Cîntecele lui Petr Janda constituiau un loc de întîlnire ideală între formațiile de rhytm-and-blues sau rock și

Scanned with OKEN Scanner

curentul principal al muzicii ușoare.

Cu acest repertoriu, formația Olympic a străbătut întreaga Cehoslovacie, a fost în Franța și a înregistrat discuri la firma Amiga din Republica Democrată Germană. Unele dintre înregistrările formației au apărut acolo mai înainte ca acestea să fie preluate de Supraphon, dar începînd din anul 1968, ele au apărut și la festivalul de muzică ușoară „Bratislavska lyra" („Lira din Bratislava").

În anul 1969, Pavel Chrastina, autorul de texte al Olympic-ului a abandonat formația, dar grupul n-a avut de suferit, deoarece întreprinzătorul Petr Janda a început să colaboreze cu autorii de texte profesioniști, și în special cu Zdenek Tytir și Zdenek Borovec.

Ceea ce se desprinde în mod deosebit la această formație este îndelungata sa existență. În acest gen muzical, unde cantitatea de energie care se cheltuiește este prodigioasă, o durată atît de mare este un fenomen foarte rar și cu totul ieșit din comun. Se pare că Petr Janda dispune el însuși de o rezistență deosebită, și după trecerea atîtor ani, continuînd să producă o muzică de o calitate superioară. Totuși, poate că Olympic-ul nostru, pe drumul său plin de variații în structura sa organizatorică, nu a reușit prea des să se ridice la nivelul altor ansambluri europene de performanțe spectaculoase, așa cum au reușit alți reprezentanți de seamă ai muzicii ușoare din Cehoslovacia. Însă, pe scenele noastre, Olympic-ul simbolizează, atît calitatea, cît și capacitatea de a crea un cîntec de muzică ușoară care să obțină succes.

•

Împreună cu Jiri Suchy și Petr Janda am pătruns în perioada epocii contemporane aglomerate de sute și sute de nume de interpreți și interprete, compozitori, autori de texte, orchestre și diverse formații muzicale. Printre aceștia se află și cei care au reușit ceva deosebit și își continuă cu succes ascensiunea spre țelurile pe care le-au mai atins o dată sau de două ori pe parcursul unei activități care a înregistrat și momente ieșite din comun, talente reale, adevărate investiții de creativitate pentru viitorul muzicii noastre. Dar este foarte greu de apreciat care dintre aceștia vor convinge prin întreaga lor creație, în așa fel, încît să poată fi introduși în istoria muzicii ușoare cehoslovace. De aceea, ne vom concentra atenția asupra acelora care se află astăzi încă în plină activitate creatoare și ale căror rezultate calitative au fost verificate de timp, cu atît mai mult, cu cît este vorba de calități care au depășit perimetrul culturii noastre, și din punct de vedere axiologic corespund, indiscutabil, exigențelor universale.

KAREL GOTT (artist emerit). O apariție fără precedent în muzica ușoară cehă este *Karel Gott* (14.VII.1939—) care, de cînd a cîștigat pentru prima oară concursul popular „Zlatv slavic" („Privighetoarea de aur") — în acea perioadă încă nu-i apăruse pe piață nici un disc personal, iar cu un an în urmă, la același

Scanned with OKEN Scanner

concurs, nu obținuse decît 3 puncte — își menține în mod absolut primul loc pînă astăzi, cu excepția unui singur an cînd a fost plecat pentru o serie de concerte la Las Vegas. Vînzarea discurilor sale crește necontenit, fiecare L. P. din ultimii ani vînzîndu-se în cîte 150.000 de exemplare, iar dacă întreprinderile discografice ar produce tiraje mai mari, cu siguranță că nu ar rămîne nici un disc fără cumpărător.

În anul 1977, desigur din motive pur comerciale, firma Polydor a sărbătorit cea de a X-a aniversare a contractului artistic semnat cu Karel Gott. Sărbătorirea s-a făcut cu mult fast, deoarece Karel Gott reprezenta pentru Polydor o achiziție sigură și de succes categoric. O popularitate atît de îndelungată și constantă, un succes atît de neîndoielnic constituie în lumea muzicii ușoare o excepție. Locul I cîștigat pentru cea de a XV-a oară, în acest domeniu, și în zilele noastre, este fără precedent, atît în Cehoslovacia, cît și în alte țări ale lumii. Din acest punct de vedere, Karel Gott este singurul reprezentant al muzicii ușoare cehe care a obținut aprecieri de prestigiu, constante și unanime în toate țările socialiste, precum și în partea europeană a țărilor de limbă germanică, unde este mai bine cunoscut de oamenii de artă. Din acest context se desprinde și personalitatea sa artistică incomparabilă, fiind considerat în muzica ușoară mondială ca un fenomen aproape incredibil. Ascensiunea sa nu se deosebește prea mult de modul în care reprezentanții de frunte ai muzicii ușoare mondiale și-au cucerit treaptă cu treaptă popularitatea, poate chiar fără să se gîndească la ea, urmărindu-și un program riguros de muncă pentru a-și atinge obiectivele propuse.

Se știe că idealul său inițial nu a fost muzica. A fost pasionat după desen în toți anii copilăriei, dar la 15 ani visul i s-a destrămat fiind respins la examenul de admitere la școala industrială de arte. Odată destrămat visul de a ajunge un mare desenator, a dorit să devină electrician, dar și meseria de electrician, începută la internatul din Cheb, meserie pe care a continuat-o și la căile ferate cehoslovace din Praga, i-a fost întreruptă definitiv. Numai că, de data aceasta nu a mai regretat, deoarece se întîlnise cu Muzica! Atracția muzicii a fost tulburătoare. Nici nu a mai dorit altceva. Vroia să învețe cît mai bine, cît mai repede, dar muzicienii Ludek Hulan și Jiri Suchy au refuzat să-l învețe pe tînărul de 18 ani să cînte la contrabas. Nu se știe pentru ce motiv l-au refuzat, dar pe Karel Gott acest refuz l-a îndîrjit și mai mult, și la concursul pentru tinerii cîntăreți din anul 1957, a avut ceva mai mult succes. Acest succes i-a dat încredere și l-a hotărît să-și facă din muzică țelul său de viață. Și a început să cînte, din ce în ce mai des, la restaurantele cafenele „Vltava" și „Alfa", cele mai vestite, prin eleganța lor, din întreaga Pragă. În acest timp, continua să lucreze și la căile ferate ca electrician. Nu era prea ușor. Timp de doi ani a muncit în felul acesta, dar în 1959 s-a hotărît să abandoneze definitiv căile ferate, pentru a se înscrie la conservator. Și iarăși au apărut dificultățile. N-a fost deloc ușor ca după întreruperea studiilor industriale, începute cu ani în urmă, să capete recomandarea pentru un domeniu atît de diferit

Scanned with OKEN Scanner

cum era muzica, dar în cele din urmă a obținut recomandarea de care avea nevoie și s-a înscris la conservator. Examenul de admitere l-a trecut cu bine și a intrat în clasa profesorului Karenin, căruia îi va fi recunoscător toată viața. Profesorul Karenin fusese elevul lui Fedor Șaliapin (1873—1938), celebrul bas-bariton rus care stăpînea un repertoriu vast ce cuprindea aproape toate capodoperele muzicii ruse și universale. Pe el nu l-a deranjat faptul că elevul său Karel Gott cînta și prin cafenele, ci dimpotrivă, aproape seară de seară venea și el, se așeza la o masă mai izolată și îl asculta. Adeseori plecau împreună, și în drum spre casă discutau despre problemele de bază ale muzicii care pentru mulți rămîn ascunse sub pecetea tainei. În timpul orelor de la conservator, Karel Gott studia împreună cu profesorul Karenin și muzica de dans. În anul 1963, el a fost invitat să-și dea concursul la „Semafor", unde a învățat ce însemnătate are pentru un artist mișcarea în scenă, unde corpul uman trebuie să treacă prin spațiu ca lumina, alungînd umbrele, neliniștea, singurătatea. Aici, la „Semafor", s-a întîlnit cu frații Jiri Staidl (1943—1973), autor de texte valoroase, și Ladislav Staidl, muzician. S-au împrietenit și toți trei, în 1965, au înființat teatrul „Apollo". După doi ani, în 1967, au plecat împreună într-un angajament de 6 luni la Las Vegas. La reîntoarcerea în țară erau deja muzicieni cunoscuți, cu programe concertistice bine pregătite.

Astfel a început cariera muzicală a lui Karel Gott, cu numeroase participări la festivalurile internaționale (Rio de Janiero, Tokio ș.a.), programe la televiziune în străinătate și un șir nesfîrșit de concerte la care biletele se vindeau cu mult timp înainte și nu la prețuri prea modeste.

Karel Gott s-a dezvoltat în perioada de renaștere a jazzului din Cehoslovacia. El a dorit să cînte în stilul jazzului încă din anii cei mai fragezi ai tinereții sale, cînd era student la conservator și cînta prin cafenelele pragheze, unde venea să-l asculte și profesorul său Karenin. Împreună cu frații Staidl, el a trăit vraja muzicii rock, gen muzical de care, de asemenea, se simțea atras ca de o vrajă. Pînă la urmă însă, s-a decis pentru acel gen care corespundea cel mai bine talentului său și cunoștințelor dobîndite (un fond vocal deosebit, dezvoltat și cultivat perfect din punct de vedere tehnic), ca și preferințele publicului, anume pentru curentul principal.

Cîntecele lui Karel Gott se inspiră din tot ceea ce este de actualitate și accesibil în muzica ușoară universală, inclusiv din limitele acesteia din care își extrage elementele pe care apoi le stilizează în conformitate cu viziunea sa personală, din cantoneta italiană, folclorul slav sau chiar din arii de operă sau din melodii clasice renumite, în substanța cărora simțea că palpită umanitatea contemporană. Elementul care dă unitate activității muzicale a lui Karel Gott este măiestria sa interpretativă extraordinară, virtute extrem de rară în lumea muzicii ușoare universale din zilele noastre. Ar trebui însă să subliniem faptul că într-o perioadă în care alte personalități reușesc să se afirme cu ceva nou și neobișnuit și astfel să deschidă perspective noi și nebănuite, critica poate

Scanned with OKEN Scanner

dezaproba caracterul constant, liniștit și sintetic al lui Karel Gott. Ea este de părere că talentul, capacitățile și posibilitățile lui Karel Gott ar putea fi folosite mai bine. Dar cel ce știe cîtă perseverență și energie a necesitat drumul pe care l-a parcurs Karel Gott pentru ca dintr-un muncitor de atelier să ajungă la poziția de vedetă internațională, prima și unica de această mărime în muzica ușoară cehoslovacă, nu se va mai mira că el va urma numai calea pe care o consideră cea mai indicată, ținînd cont totdeauna de gustul și orientarea publicului majoritar, de condițiile mediului în care trăiește și, bineînțeles, ținînd seama și de propria sa situație. Karel Gott este un tip de interpret profesionist perfect, în care talentul esențializat printr-o cantitate enormă de travaliu necontenit, conștiință și responsabilitate, s-a transformat într-o incontestabilă calitate artistică.

*

O interpretă care face parte din prima perioadă a teatrului „Semafor", înzestrată cu o voce frumoasă și care a adus tehnica sa interpretativă și simțul muzical pentru noul gen la un nivel ce se apropie de cel al lui Karel Gott, este *Eva Pilarova* (1939—). Ea însă nu a reușit să-și păstreze aceste calități în aceeași măsură cum a reușit Karel Gott. Viitorul este însă înainte și oricînd poate fi întîlnit Las Vegas-ul care să-și pună pecetea pe un destin, profilînd și silueta Evei Pilarova pe orizontul epocii noastre.

HANA HEGEROVA. Dacă în Karel Gott avem un cîntăreț care prin genul melodiilor de cantilenă a demonstrat calități recunoscute și acceptate în toată lumea, *Hana Hegerova* (20.X.1931—) a obținut rezultate asemănătoare în domeniul șansonetei. Nici cariera ei n-a fost ușoară. Ea n-a putut să pătrundă la Facultatea de economie, așa că a fost nevoită să lucreze un timp la Uzinele de mașini grele din Komarno, după aceea a fost profesoară la o școală profesională și, în cele din urmă, a absolvit secția de dramaturgie a conservatorului, iar la vîrsta de 22 de ani a devenit actriță la teatrul din Zilina. În fața tinerei actrițe, viața ridica multe probleme extrem de dificile. Dintr-un salariu modest, de 1.000 de coroane, trebuia să se întrețină pe sine și pe copilul său, de aceea, pentru a mai cîștiga o sumă de bani în plus a început să cînte și la „Tatra revue" din Bratislava, în perioada cînd sezonul teatral era închis. Dar tocmai de aici i s-a deschis drumul spre Praga. Teatrul „Rokoko" din Praga, inaugurat la 1 martie 1958, nu era tot așa de renumit ca teatrul „Semafor", dar a jucat un rol decisiv la începutul carierei multor cîntăreți cehi de valoare. Hana Hegerova a cîntat aici, la teatrul „Rokoko", una din primele ei șansonete, o baladă din mediul circarilor din Slitr, intitulată *Astăzi pentru cea din urmă oară*, cu un text de Pavel Kopta, pe care o cîntă și astăzi cu aceeași fervoare și succes ca și cu aproape un sfert de veac în urmă. În anul 1962, s-a transferat la teatrul „Semafor"

Scanned with OKEN Scanner

unde a interpretat alte șansonete celebre pe care le avea în repertoriul său, cum sînt : *Studentul cu urechile roșii* de Slitr Suchy, *Canapeaua din bar* sau *Dumineca neagră*. Trecutul său actoricesc (a jucat și în două filme *Frona* și *Speranța)* a renăscut în opera de jazz *O plimbare bine plătită*. Dar în perioada respectivă, Hana Hegerova devenise în primul rînd o șansonetistă remarcabilă care interpreta în felul său inimitabil și bucăți din repertoriul universal. Unul dintre primele sale succese capitale a fost *Mylord*, din repertoriul lui Edith Piaf, În interpretarea Hanei Hegerova, acest cîntec răsuna la fel de dramatic și de cuceritor, dar în același timp cu totul altfel, cu nuanțe mai transparente, mai calde, mai apropiate de adevărul vieții.

Astăzi Hana Hegerova cîntă șansonete de Charles Aznavour, Jacques Brel și de Kurt Weill, acesta din urmă fiind unul din marii reprezentanți ai șansonului german. Dar în afară de aceștia, Hana Hegerova are un cerc personal de colaboratori permanenți, printre care pe primul loc se află autorul de texte Pavel Kopta, care izbutește să-i ofere puncte de sprijin în spațiul atît de larg al șansonetei.

Hana Hegerova s-a impus și datorită faptului că interpretează simplu și foarte natural folclorul slovac sau cel evreiesc, însă într-un mod fascinant, creînd imagini dramatice în care știe să surprindă fiecare detaliu al unei anumite situații sau oscilațiile sufletești cu o știință atît de precisă de parcă în mîna ei ține cele mai intime resorturi ale universului interior. Și este de la sine înțeles să fie așa, pentru că Hana Hegerova lucrează în primul rînd cu ajutorul vocii, cu cromatica acesteia, pe care o schimbă de nenumărate ori prin expresie și dicție, mimica și gestul rămîn însă foarte moderate, ca și cînd s-ar afla sub un control continuu. Totul este însă bine gîndit, nimic nu este lăsat la voia întîmplării. La fel de impresionantă este și interpretarea înregistrată pe disc. Nu se deosebește prin nimic de cea de pe scenă, de parcă materia a devenit vie și îi receptează pînă și bătăile inimii. Ea a cîntat și în sala „Olympia" din Paris, Mecca șansonetei contemporane, unde cîntecele ei interpretate în limba franceză au avut un succes de zile mari. A mai susținut concerte și a înregistrat discuri și în R.F.G. și a apărut în programele de televiziune din R.D.G. Aici trebuie subliniat că în cadrul șansonetei care pune un accent special asupra textului și sensului său, schimbările de limbă sînt mult mai pretențioase decît în alte genuri ale muzicii ușoare. Iar dacă Hana Hegerova a reușit să le facă față fără prea mare dificultate, acest lucru dovedește, printre altele, disponibilitățile și puterea de concentrare a personalității sale care a izbutit să treacă peste limitele ridicate de limbă și să stabilească astfel o comuniune spirituală cu lumea de sentimente și idei din care venea cîntecul respectiv.

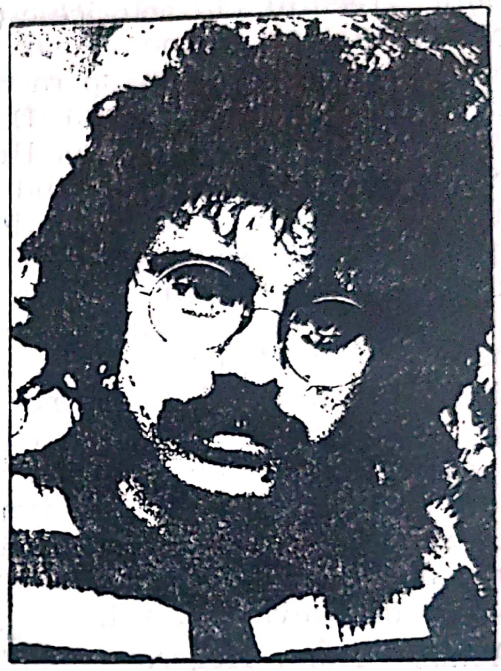
Fără îndoială, munca șansonetistului este destul de diferită de cea a interpretului de cîntece care aparțin curentului principal, și din această cauză Hana Hegerova studiază numai un număr limitat de cîntece, dar le prelucrează cu grijă, pînă la cel mai mic detaliu. Nu a interpretat nici un cîntec pe care să-l regrete mai tîr-

Scanned with OKEN Scanner

ziu. Și nici nu înregistrează prea mult. Din anul 1966 și pînă acum (în 1979 cînd a fost scrisă cartea) i-au apărut numai 4 discuri

L. P. De asemenea nici programele concertelor nu și le modifică prea des. Programul concertelor din 1972 nu l-a mai schimbat timp de 6 ani. Tot ceea ce face are un caracter de durabilitate și de valoare certă, valoare care, de regulă, nu se află în fruntea clasamentelor de șlagăre. Cu toate acestea, discurile sale au atins un număr atît de mare de exemplare, încît a fost depășit L. P.-ul de sezon al multor interpreți renumiți ai curentului principal. Dar lucrul acesta este firesc. Căci ceea ce apare admirabil la muzica ușoară este faptul că pe latifundiile sale există loc suficient, atît pentru interpreți și creatori de cîntece de acest gen, cît și pentru cei care doresc s-o asculte, și nu rareori, cu admirație și devotament.

PAVOL HAMMEL. Se spune, și poate pe bună dreptate, că numele lui *Pavol Hammel* (5.XII. 1948—) este sinonimul cînte-



celor care de asemenea nu concurează în topuri și clasamente. Cauzele sînt diferite, și una din ele poate să fie însăși expresia sa interpretativă care uneori este asemănătoare cu cea a lui Jiri Suchy. Dar Pavol Hammel nu-și scrie singur textele, ca Jiri Suchy, ci colaborează cu doi autori de texte destul de cunoscuți Boris Filan și Kamil Peteraj care, încă de la început, au scris versuri mai poetice, meditative, dar și mai complicate decît cele directe, comunicative ale lui Pavel Chrastina, scrise pentru tînăra formație Olympic. De altfel și muzica lui Pavol Hammel era diferită, cu toate că avea și părți de ritmuri alerte ; ea conținea mai mult lirism, mai multă meditație și visare, precum și unele întorsături de tonalități, cum se pot întîlni în cîntecul popular slovac.

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1963, cînd era încă student, Pavol Hammel a înființat formația *Prudy* cu care a pătruns în parada șlagărelor din Slovacia prin melodia *Massachussets*, deoarece creația sa personală nu interesa încă pe nimeni. Dar peste cinci ani, în 1968, cînd au înregistrat primul lor disc L. P. *Clopoței, sunați*, pe el se aflau numai compoziții proprii. Atunci venise în formația Prudy și organistul *Marian Varga* (29.I.1947—), o personalitate de primă linie a muzicii ușoare slovace. El a venit direct de la Conservator și cu muzica rock a făcut cunoștință abia în cadrul formației Prudy. Marian Varga se completa foarte bine cu Pavol Hammel și s-a confirmat ulterior că amîndoi gîndesc și simt la fel și că împreună se vor putea stimula și sprijini reciproc, cu rezultate incomparabil mai bune decît dacă fiecare activează de unul singur. Pavol Hammel s-a afirmat ca interpret-autor a cărui activitate a început să fie apreciată și de juriile festivalurilor de peste hotare.

În perioada 1970—1971, cîntecele lui au fost selectate pentru festivalul din Rio, Chile, Mexico și Malta. La rîndul său, Marian Varga a creat între timp grupul *Collegium Musicum*, care și-a început activitatea cu adaptări de rock din piesele clasice, după care a trecut la muzică proprie ce se caracteriza printr-un ritm exploziv și un sunet ingenios, propriu cîntărețului de orgă care cunoaște bine, atît instrumentul, cît și muzica secolului XX. Pentru albumul său dublu *Konvergencie* („Convergența") din anul 1971, Marian Varga l-a chemat și pe Pavol Hammel să interpreteze unele cîntece ale căror texte erau scrise de Kamil Peteraj (1945—). Pe discul intitulat *Poșta verde*, acest trifoi — Pavol Hammel, Marian Varga și Kamil Peteraj — s-a transformat într-un trifoi cu patru foi, prin venirea chitaristului *Radim Hladik* din Praga. Cvartetul a mers din succes în succes, culminînd cu discul intitulat *Pe programul doi al visului*, care a obținut premiul revistei de specialitate „Melodia" pentru anul 1977.

Pentru completarea discografiei, mai trebuie menționată povestea *Prințesa de frișcă* (1973), unde muzica lui Hammel se combină cu povestirea și discul *Jucătorul* (1974). Împreună cu Marian Varga, spirit deschis, înzestrat cu mari disponibilități creatoare, Pavol Hammel a scris în anul 1977 musicall-ul intitulat *Cyrano din periferie*, pe un libret de Alta Vasova și textele cîntecelor de Kamil Peteraj și Jan Strasser. Musicall-ul *Cyrano din periferie* a avut premiera la teatrul „Mala scena" din Bratislava.

Rezultatele acestor 15 ani de activitate nu sînt prea multe, dar ele devin convingătoare prin calitatea lor. Cvartetul Hammel-Varga-Hladik-Peteraj a realizat înregistrări deosebit de omogene și perfect echilibrate. În aceste înregistrări, modul de interpretare este absolut corespunzător melodiei și textului, schimbînd alternativ solo-urile de chitară electrică, de pian, orgă sau sintetizator, iar după necesitate, lăsînd să se audă instrumentele cu coarde, de suflat, chitara spaniolă, corul mixt, sau dixielandul, adică muzică de jazz cu improvizații ritmice. Asemenea cîntece vin din lumea prezentului și vorbesc despre perioada actuală, dezbătînd anumite subiecte de interes general. Ele reprezintă o trecere lină

Scanned with OKEN Scanner

de la creația de cîntece ale curentului principal la muzica mai pretențioasă a rock-ului actual. Se pare însă că nici o formație de rock actual din Cehoslovacia nu a atins un asemenea nivel de virtuozitate și o personalitate atît de convingătoare ca cea a lui Pavol Hammel. Relația dintre ceea ce este specific și tradiția națională se dezvoltă în două direcții. Jaroslav Jezek se inspira prea puțin din folclorul ceh, dar cu toate acestea considerăm astăzi melodiile lui ca expresia cea mai pură a spiritului ceh. Ar fi greu de spus de ce publicul din Praga simte în cîntecele lui Pavol Hammel și ale lui Marian Varga ceva categoric slovac, dar în același timp și ceva absolut modern.

JIRI STIVIN. Fără îndoială, un cîntăreț de jazz poate să pătrundă printre vedetele muzicii ușoare numai în anumite perioade. *Jiri Stivin* (23.XI.1942—) a avut marea șansă de a se forma tocmai într-o asemenea perioadă. Dar nu pentru această șansă merită el o atenție deosebită, ci în primul rînd pentru faptul că jazzul ceh a găsit în el o personalitate de talie mondială care a polarizat multe valori autentice în jurul său. Și cu toate acestea, nu de prima dată i s-au îndreptat pașii spre această incintă de miracole sonore. Timp de 7 ani de zile a învățat să cînte la vioară și a frecventat împreună cu părinții săi concertele simfonice. Dar Jiri Stivin se simțea atras de muzica secolului XX, deși nu o dată ființa sa era copleșită de amplele volute de sonorități care, în timpul concertelor simfonice îi înnobilau condiția umană. Împreună cu prietenii asculta gruparea de jazz modern *Studio 5*, apoi i-a descoperit pe *Miles Davis* și pe *Dave Brubeck*. În mod cu totul întîmplător a început să studieze flautul cu profesorul Milan Mundinger, un specialist în muzica barocă, iar cu trecerea timpului a descoperit și free jazzul și Muzica nouă. Era muzica lui ! Și a intrat în cvartetul *Jazz Q* al lui *Martin Kratochvil* (1964—) și în *SHQ* al lui *Karel Velebny* (1967—1969). Tot în anul 1969, a făcut o călătorie de studii în Anglia, unde a studiat la secția de jazz a Academiei muzicale din Londra și a frecventat și cercul de muzică de avangardă al compozitorului de muzică simfonică Corneliu Cardew. După reîntoarcerea sa în Cehoslovacia, Jiri Stivin a cîntat în big-bandul Teatrului Național din Praga, între anii 1971—1973, precum și cu mici formații muzicale înființate de el. Cea mai cunoscută dintre aceste formații a fost *Tandem,* care a funcționat între anii 1970—1973. În cadrul acestei formații, Jiri Stivin alterna alt — și sopransaxofonul cu diferite tipuri de flaute și fluiere, avîndu-l ca partener pe *Rudolf Dașek* (1933—) care cînta la chitară electrică.

Tandem-ul a participat la multe festivaluri de jazz care au avut loc în Europa, și peste tot a cucerit, atît publicul, cît și juriile prin spontaneitatea sa și prin muzica și interpretarea cultivată a celor doi muzicieni Jiri Stivin și Rudolf Dașek. Dialogul direct și nemijlocit dintre cei doi parteneri și reacția spectatorilor era o mostră perfectă de jazz care reușea să comunice și cu un alt public decît cel specializat în acest gen. Desigur, este vorba de o teh-

Scanned with OKEN Scanner

nică folosită de Jiri Stivin într-un domeniu muzical mai larg. În concertele sale cu Milan Munchinger răsunau creații muzicale ale maeștrilor barocului, muzica de flaut a secolului XX, melodii aparținînd culturilor muzicale exotice, bucăți de jazz sau rock acompaniate de benzi magnetice înregistrate mai înainte. Jiri Stivin folosea deliberat o asemenea tehnică. Discul său *Zodiacul* (1977) este un mixaj de alchimie modernă care leagă pasaje înregistrate anterior, coruri mixte, cvartete de coarde sau sunete vaporoase cu solouri improvizate. Aparițiile lui Jiri Stivin la „Zilele jazzului de la Praga" au un caracter de program scenic unitar care prezenta întotdeauna idei noi. În desfășurarea acestui program sînt alternate show-urile de pantomimă, cu diferite mijloace artistice. Jiri Stivin este un muzician a cărui activitate depășește limitele jazzului sau pe cele ale muzicii ușoare. Prin seriozitatea conținutului muzicii sale el se apropie mai mult de genul simfonic, iar prin modul în care este celebrată muzica sa, cît și prin atmosfera în care trăiește, se înclină spre polul opus. Această combinație nu este o rețetă rea pentru muzica de calitate și plină de viață a zilelor noastre, dimpotrivă ea se angajează pe sine însăși și în același timp îi angajează și pe adepții săi, de a căror loialitate nu se îndoiește, să dea atenție întregului complex de factori care guvernează formarea conștiinței omului contemporan.

Scanned with OKEN Scanner

TABELUL SUCCESULUI VI

Deoarece anchetele de popularitate sînt foarte îndrăgite de publicul ceh, ca și de cel slovac, tabelul de succese al acestui capitol este mai complet decît celelalte, cuprinzînd primele 10 locuri. Baza acestui tabel este formată din ancheta intitulată „Privighetoarea de aur", organizată de cititorii revistei pentru tineret „Mladejsvet", „Mlada fronta" și „Smena". Sigur că și ancheta aceasta poate să fie lacunară, ca toate anchetele, de altfel. Dar cu toate că unii sociologi se îndoiesc în ceea ce privește reprezentativitatea anchetelor cu cititorii, se poate afirma că rezultatele stabilite de „Privighetoarea de aur" exprimă opiniile destul de obiective ale cititorilor. De altfel, această anchetă a fost confruntată și cu bilanțurile vînzării discurilor editate de Supraphon.

În anul 1971, Supraphon-ul a urmărit numai popularitatea primelor șapte cîntărețe, și de aceea locurile 8—10 lipsesc. Categoria formațiilor a fost introdusă în „Privighetoarea de aur" abia în anul 1977, iar în rezultatele anterioare ale vînzării discurilor, printre primele 10 locuri s-a aflat formația Olympic, iar dintre instrumentiști s-a înscris numele lui *Felix Slovacek*. Rezultatele vînzărilor de discuri din Cehoslovacia mai sînt completate de un fapt curios din domeniul exportului de discuri. Întreprinderea de comerț exterior Artia acordă distincția „Discul de aur" acelui disc L. P. înregistrat și fabricat în Cehoslovacia care s-a vîndut în străinătate într-un tiraj mai mare de un sfert de milion de exemplare. Pînă acum, această performanță au realizat-o numai patru titluri.

Alături de tabelele ce exprimă popularitatea și succesul, se află din nou premiile acordate de juriile și de criticii de specialitate pentru calități artistice remarcabile. Redacția revistei „Mlady svet" a acordat, în anii 1974—1977, premiul „Cioara albă" care trebuia să fie la polul opus al „Privighetorii de aur". După apariția premiilor acordate de revista „Melodie", care din anul 1978 s-au numit „Sugestiile Melodiei" și erau stabilite pe baza rezultatelor unei anchete efectuate în rîndul criticilor muzicali, premiul „Cioara albă" a fost desemnat pentru alte domenii ale artei.

Tabelele instrumentiștilor de jazz care cuprind rezultatele anchetei membrilor secției de jazz, din cadrul Uniunii muzicienilor, organizată de buletinul „Jazz", sînt cît se poate de riguros întocmite, dar în nici un caz complete, întrucît prima ediție a anchetei s-a consumat în anul 1972, și n-a avut un caracter de regularitate. Apoi, la categoriile inițiale au început să se adauge noi și noi instrumente. Dintre acestea le-am selectat pe cele care corespund categoriilor urmărite în tabelele grupărilor străine.

Scanned with OKEN Scanner

Anul	Privighetoarea de aur	Supraphon	Privighetoarea de aur	Supraphon	Formații Privighetoarea de aur
1971	1. Karel Gott 2. P. Spaleny 3. V. Neckar 4. W. Matuska 5. Pavel Novak 6. J. Korn 7. P. Hammel 8. V. Sodoma 9. Petr Novak 10. K. Hal	Karel Gott P. Spaleny W. Matuska V. Neckar M. Drobny M. Chladil P. Janda (Olympic) Pavel Novak J. Stedron A. Ulm	E. Pilarov H. Vondrackov M. Rottrov N. Urbankov H. Zagorov H. Ulrychov M. Vobornikov Martha şi Tena Y. Simonov Z. Lorenoov	N. Urbankov H. Vondrackov E. Pilarov Y. Simonov M. Vobornikov H. Zagorov M. Rottrov	
1972	1. Karel Gott 2. W. Matuska 3. V. Neckar 4. B. Frydl 5. P. Spaleny 6. V. Sodoma 7. Pavel Novak 8. J. Korn 9. J. Laufer 10. P. Hammel	Karel Gott P. Spaleny W. Matuska V. Neckar J. Korn M. Chladil V. Sodoma J. Stedron M. Drobny J. Mayer	N. Urbankov E. Pilarov H. Vondrackov H. Zagorov M. Vobornikov M. Rottrov J. Molavcov P. Cernock V. Spinarov Martha şi Tena	N. Urbankov H. Zagorov M. Rottrov Y. Simonov E. Pilarov H. Vondrackov V. Cizmarov M. Vobornikov P. Cernock J. Molavcov	
1973	1. Karel Gott 2. W. Matuska 3. V. Neckar 4. B. Frydl 5. P. Spaleny 6. J. Laufer 7. P. Barton 8. A. Ulm 9. V. Sodoma 10. Pavel Novak	Karel Gott W. Matuska V. Sodoma P. Spaleny J. Mayer J. Korn V. Neckar M. Drobny J. Stedron K. Hala	N. Urbankov E. Pilarov H. Vondrackov P. Cernock J. Robbov H. Zagorov M. Rottrov J. Molavcov M. Vobornikov E. Kostolanyiov	H. Vondrackov N. Urbankov E. Pilarov M. Vobornikov M. Rottrov H. Zagorov J. Molavcov Y. Simonov P. Cernock J. Robbov	
1974	1. Karel Gott 2. W. Matuska 3. V. Neckar 4. J. Laufer 5. K. Zich 6. Pavel Novak 7. B. Frydl 8. P. Janda 9. J. Schelinger 10. P. Spaleny	Karel Gott W. Matuska V. Neckar V. Sodoma P. Spaleny K. Zich A. Ulm P. Rezek P. Barton J. Mayer	N. Urbankov H. Vondrackov H. Zagorov P. Cernock E. Pilarov M. Rottrov J. Robbov H. Hegerova J. Molavcov J. Kocianov	N. Urbankov E. Pilarov P. Cernock M. Rottrov H. Vondrackov J. Molavcov H. Zagorov J. Zelenkov M. Vodrnikov Y. Simonov	

Scanned with OKEN Scanner

Anul	Privighetoarea de aur	Supraphon	Privighetoarea de aur	Supraphon	Formații Privighetoarea de aur
1975	1. Karel Gott	Karel Gott	N. Urbankov	N. Urbankov	
	2. W. Matuska	W. Matuska	H. Vondrackov	H. Vondrackov	
	3. V. Neckar	M. Chladil	H. Zagorov	E. Pilarov	
	4. J. Schelinger	J. Korn	P. Cernock	H. Zagorov	
	5. J. Laufer	P. Spaleny	M. Rottrov	M. Rottrov	
	6. K. Zich	V. Neckar	E. Pilarov	P. Cernock	
	7. P. Hammel	K. Zich	J. Robbov	J. Zelencov	
	8. Pavel Novak	P. Rezek	H. Hegerova	V. Spinarov	
	9. P. Janda	V. Sodoma	J. Kocianov	E. Lokasov	
	10. M. Drobny	K. Hala	Martha și Tena	Y. Simonov	
1976	1. Karel Gott	Karel Gott	N. Urbankov	N. Urbankov	
	2. V. Neckar	F. Slovacek	H. Zagorov	H. Vondrackov	
	3. W. Matuska	W. Matuska	H. Vondrackov	H. Zagorov	
	4. P. Rezek	P. Spaleny	M. Rottrov	M. Rottrov	
	5. J. Schelinger	J. Schelinger	P. Cernock	V. Spinarov	
	6. J. Korn	V. Neckar	E. Pilarov	Y. Simonov	
	7. J. Laufer	P. Janda	H. Hegerova	J. Molavcov	
	8. K. Zich	M. Drobny	J. Kocianov	P. Cernock	
	9. J. P. Biro - usek	P. Barton	J. Robbov	E. Lukasov	
	10. P. Janda	K. Zich	J. Molavcov	V. Cismarov	
1977	1.Karel Gott	Karel Gott	H. Zagorov	H. Zagorov	L. Staidl
	2. V. Neckar	F. Slovacek	H. Vondrackov	V. Spinarov	Plavci
	3. J. Korn	W. Matuska	P. Janu	V. Vondrackov	K. Vagner
	4. P. Rezek	P. Janda	N. Urbankov	P. Cernock	Katapult
	5. J. Schelinger	J. Schelinger	M. Rottrov	N. Urbankov	Bacily
	6. W. Matuska	K. Zich	P. Cernock	M. Vobornikov	Olympik
	7. J. P. Brouseck	J. Mayer	E. Pilarova	J. Zelenkov	Modus
	8. V. Prejzek	V. Neckar	H. Hegerova	H. Hegerova	Banjo B
	9. K. Zich	M. Chladil	E. Hurychova	M. Rottrov	L. Mladka Fesaci
	10. V. Misik	J. Korn	J. Kratochvil	Y. Simonov	Schavanky
1978	1. Karel Gott	Karel Gott	H. Zagorov	H. Zagorov	L. Staidl
	2. J. Korn	J. Schelinger	P. Janu	H. Vondrackov	Katapult
	3. V. Neckar	W. Matuska	H. Vondrackow	H. Hegerova	Modus
	4. P. Rezek	F. Slovacek	M. Gombitov	P. Cernock	Plavci
	5. J. Schelinger	V. Neckar	P. Cernock	V. Spinarov	Banjo B. I. Mladka
	6. J. Helekal	J. Korn	N. Urbankov	M. Rottrov	Olympik
	7. K. Zich	P. Janda	H. Hegerova	N. Urbankov	Fesaci
	8. M. Tucny	P. Rezek	M. Rottrov	J. Kratochvil	Modi
	9. L. Semelka	M. Chladil	J. Zelenkov	J. Zelenkov	K. Vagner
	10. W. Matuska	K. Zich	Z. Adamov	E. Pilarov	Bacily

Scanned with OKEN Scanner

Anul	Premiul „Discul de aur" acordat de Artia	Premiul „Cioara albă"	Premiul Revistei „Melodie"
1973	Karel Gott *My Czech Favorites* („Cîntecele mele favorite cehe")		
1974		Petr și Hana Ulrych L.P. disc *Nicola Suhaj, loupeznik* („Nicola Suhai haiducul") Jaroslav Wykrent: *Lasko* („Dragoste"). Interpretă Marie Rottrova	
1975		L.P. disc *Tomu, kdo nás má rád* („Celui care ne iubește") Vaclav Neckar și colectiv	
1976		Ivan Mladek	Jiri Stivin Maria Rottrova Prazsky Big Band („Big Bandul din Praga") Banjo Band I. Mladka Discul L.P. Tandem Jiri Stivin Rudolf Dešek Koncertul Lubliana
1977	Country Beat Jiriho Brabce : *The Best Of Country Bea* („Cele mai frumoase melodii") Spejbl und Hurvinek ganz gross	Discul L.P. *Na druhom programe sna* („Pe programul II al visului") (Marian Varga Radim Hladik și Kamil Peteraj Pavol Hammel)	Milan Svoboda Emil Viklicky C. & K Vocal Vladimir Misik Discul L. P. *Na druhom programe sna* („Pe programul II al visului") (Varga-Hummel-Hladik-Peteraj Jana Kratochvil
1978	TOCR (Orchestra de dans a radioului) ridi Josef Vobruba : *High Noon* („In amiaza mare")		Jiri Stivin Vaclav Neckar Kamil Peteraj *Jazzovy orchestr* („Orchestra de jazz") Cs. rozhlasu Petra Janu Marsyas Combo FH

Scanned with OKEN Scanner

Anul	Muzicianul anului	Compozitorul anului	Aranjorul anului	Disc L.P.	Big Band	Combo	Instrumentiști	Formații
1972		Jaromir Hnilicka	Vaclav Zahradnik	*Velebny* Hnilicka *All Stars* („Toate stelele") Tynom Tanom				
1973		Karel Velebny	Vaclav Zahradnik	Jiri Stivin *Pet ran do cepice* („Cinci lovituri în pălărie")				
1974	Jiri Stivin	Karel Velebny	Karel Velebny	SHQ : *Jazzové nebajky* („Pseudo fabule de jazz")				
1976	Jiri Stivin	Jiri Stivin	Miilan Svoboda	Tandem : *Koncert v Lublani* („Concert la Lubliana")	Prazsky Big Band	SHQ	Vladimir Mișik	ETC
1977	Jiri Stivin	Jiri Stivin	Miilan Svoboda	Jiri Stivin: *Zverokruh („Zodiacul")*	Prazsky Big Band	Jazz Q	Vladimir Misik	ETC

Scanned with OKEN Scanner

DE LA VOLGA PÎNĂ LA NEMEN

Cine a mers întîiul pe drumul drept,
în sus,
Și cine, care-i țelul, întîiul ni l-a spus,
Și dintre noi, întîiul, cunoaște foarte
bine
Cine-i prieten și dușmanul cine

(I. A. Mozulski. *Chorovod*)

Scanned with OKEN Scanner

CRÎNGURILE VERZI DE ARBORI DIFERIȚI

Nimeni nu le poate scoate din cap locuitorilor din orașul Kolin ideea că Frantișek Kmoch este unul singur și că altul ca el nu mai există și, într-un sens strict local, ei au, fără îndoială, dreptate. Dar fiecare popor își are cîte un Frantișek Kmoch al său, așa cum își are și crîngurile sale verzi în care s-a dezvoltat folclorul național al fiecărei țări. Noile melodii și ritmuri care au apărut pe plantațiile de bumbac și în ținuturile mlăștinoase ale fluviului Mississippi s-au întîlnit într-o oarecare măsură și în aceste crînguri verzi ale fiecărei țări europene. Uneori, din aceste întîlniri izbucnea un război care dura mai mulți ani, alteori, într-un climat de înțelegere și prețuire reciprocă, se încheiau tratate de prietenie și colaborare, ba chiar și căsătorii din interes. În orice caz, astfel de legături au adus la lumină generații de urmași ce aveau o înfățișare destul de diferită de părinții lor care le-au dat viață. Unii dintre acești urmași semănau mai mult cu tatăl lor, alții moșteniseră mai multe trăsături specifice de la mama lor, dar fiecare purta în structura sa intimă sigiliile mediului de familie în care a crescut și căruia îi era devotat. Devotamentul acesta a fost dovedit într-un mod exemplar și nu o dată a fost încheiat prin jertfa supremă. Dar aceasta este altă poveste...

Revenind la tema noastră, putem afirma că în nici o țară europeană muzica ușoară locală nu poate nega influența puternică, hotărîtoare a părintelui său de culoare. Dar ea răsună în fiecare într-un mod specific, puțin diferit de timbrul țării sale de baștină. Și în alte părți această diferență este destul de accentuată. Acest lucru este valabil mai ales în cadrul țărilor socialiste. Aici, societatea are interes și posibilități mai mari de a influența, dirija și stimula evoluția și desfășurarea activității acestui domeniu și de regulă ea se folosește din plin de aceste posibilități de care dispune. În afară de aceasta, folclorul local izvorăște din tradițiile autentice ale vieții de la țară, este mult mai viu în aceste țări decît acolo unde s-a instaurat într-o măsură mai mare modul de viață urban, și rezultatele civilizației industriale își afirmă spiritul de dominație în toate domeniile, provocînd mutații tulburătoare.

Am văzut că în muzica ușoară din zilele noastre se află multe elemente ale jazzului combinate cu diferite curente de unde a rezultat așa-zisa „corcitură" care a luat de unde a putut să ia cîte un strop de sînge sau cîte o vertebră, musculatură nervi și tendoane, cîte o dată curaj și impertinență, ironie și violență plebeiană, dar niciodată umilință, timiditate sau resemnare. Și de aceea, poate că tocmai această corcitură a creat condiții materiale ca muzica ușoară să se adapteze în

continuare diferitelor situații cu caracter decisiv, ca de pildă încrucișările de medii care dispun de un inepuizabil potențial de energie creatoare. În felul acesta, medii diferite au influențat, dacă nu chiar au determinat apariția diferitelor combinații care își au trăsăturile lor specifice. În acest sens, revista sovietică „Circus" scria următoarele în anul 1926 : „Este firesc ca în jazzbandul nostru să apară acordeonul și balalaica". Dar în evoluția care a urmat, au apărut unele elemente care nu se încadrau exact, în aceste presupuneri, cuvînt cu cuvînt. Este însă vizibil că muzica sovietică are și astăzi unele caracteristici personale, chiar și în acele cazuri în care, în locul acordeonului și balalaicei, se aud sunetele chitarei electrice, ca și cele ale sintetizatorului. Acest lucru este valabil într-o măsură mai mică sau mai mare pentru toate celelalte țări socialiste.

AVANTAJELE ȘI DEZAVANTAJELE GUSTULUI LOCAL

Este de la sine înțeles că gustul personal care corespunde gustului tradițional local reprezintă un avantaj care nu mai poate fi supus discuției. Muzica ușoară, destinată unui consum imediat și zilnic, trebuie să dispună de un asemenea gust. Este foarte adevărat că bucătăria internațională este înzestrată cu toată aparatura tehnică necesară, și produsele ei sînt supuse celui mai riguros control de calitate în ceea ce privește arta culinară, dar fără condimente originale ea rămîne monotonă și cam fadă. În complexul global de astăzi al muzicii ușoare, cel mai bun meniu nu trebuie să fie întotdeauna opera unui singur specialist. La alcătuirea acestuia poate contribui cu specialitățile sale fiecare gospodărie. Numai că gustul personal, care le convine de minune localnicilor, își are limitele sale. Porțile sale rămîn uneori închise. Producătorii de vinuri știu că vinul place mai mult în locul unde a fost cultivat, dar că el cu greu se hotărăște să plece la drum și deci nu este bine să-l oferi regiunilor mai îndepărtate. Cu alte cuvinte, nu tot ce există în muzica ușoară a unei țări va fi apreciat de ascultătorii din alte părți. Cîntărețul sau autorul care acasă la el este admirat și îndrăgit de sute de oameni vrăjiți de arta sa, de forța talentului său din care se simte că și ei fac parte integrantă, ba într-un fel chiar au făcut posibilă această creație, poate să rămînă neînțeles pentru publicul care trăiește într-un mediu diferit. Gustul și mirosul personal pot contribui la sporirea atractivității, dar ele pot și limita capacitățile de transfer ale specialităților locale. Ar fi însă lipsit de sens dacă am vrea să apreciem astfel de specialități conform obiceiurilor și gusturilor formate în

Scanned with OKEN Scanner

locuri diferite. Din acest motiv, în țările care s-au adaptat noilor impulsuri în condiții diferite și fiecare în modul său specific, nu e ușor să găsești o privire identică asupra muzicii ușoare moderne.

Dar aceasta nu este singura dificultate! O mîncare gustoasă și ușor digerabilă nu reprezintă o raritate în lumea culinară a muzicii, unde se găsesc numeroși bucătari șefi cu personalități proeminente, ale căror rețete dăinuie peste timp. Acest lucru e bine cunoscut. În toate capitolele lucrării de față, noi i-am menționat numai pe aceia care sînt înscriși în rețetarul muzicii ușoare universale și într-un mod care nu poate fi trecut cu vederea. În același mod vom proceda și în țările vecinilor și prietenilor noștri cei mai apropiați. Din fiecare țară vom alege numai cîte un singur reprezentant, concentrîndu-ne atenția asupra acelor interpreți a căror muzică a depășit granițele patriei lor, avîndu-și ascultători și în afara acestor granițe. Totuși, o excepție vom face, și aceasta din motive bine întemeiate, numai în cazul Uniunii Sovietice. Cel mai vechi stat socialist a beneficiat de un avans în timp, întîlnindu-se cu marile impulsuri ale muzicii deja în perioada unor alte condiții sociale. Mulți dintre pionierii ruși ai muzicii ușoare se aseamănă cu cei din Cehoslovacia. Analizînd începuturile muzicii ușoare sovietice ne putem da seama că măcar cîteva momente din evoluția sa, cînd impulsurile muzicii negrilor au pătruns în mediile și tradițiile muzicale ale Uniunii Sovietice care se află pe drumul revoluționar al construirii unei noi ordini sociale, pot contribui la o înțelegere mai adecvată a itinerarelor pe care le parcurge astăzi într-un mediu cu totul diferit de cel primordial în care a luat ființă, dar, poate, sub aceleași stele tutelare. Asemenea stele au vegheat pretutindeni, proiectînd asupra condiției umane jeturi de lumină purificatoare care au alungat cît mai departe norii aducători de furtună din spațiul fiecărei clipe de existență cotidiană. Oricum, dacă a trebuit să-și deschidă aripile acolo unde nu și-a găsit totdeauna punctele cardinale de care avea nevoie, muzica ușoară a rămas pe pămînt, printre oameni, aproape de ei, ascultîndu-i, îndemnîndu-i să i se mărturisească pentru a le putea exprima năzuințele și suferințele și, mai ales, pentru a le da încredere în viitor, ea însăși fiind uneori o solie a viitorului.

DE LA EXCENTRICI LA COMEDIA JAZZULUI

Cea dintîi veste despre jazz a fost adusă la Praga de către ziaristul, poetul și scriitorul ceh Eduard Bass. De îndată ce s-a întors din prima sa vacanță de după război, petrecută la Paris, el s-a dus la

prietenii săi din cabaretul „Șeptarul roșu", cărora le-a spus următoarele :

— Băieți, am auzit ceva fermecător de frumos. Am fost vrăjit !

— Ce-ați auzit, l-au întrebat prietenii săi, cine v-a vrăjit ?

— Am fost vrăjit de orchestra negrilor condusă de Louis Mitchell.

— Și cine este acest Louis Mitchell ?

— Este un fel de lup de mare al muzicii. Îi plac furtunile de sunete care se dezlănțuie cu furie extraordinară. De altfel, i se spune „regele gălăgiei". Eu cred că este întemeietorul unui nou gen muzical. Dacă am putea realiza și noi așa ceva, ar fi minunat.

— Să realizăm ! Să realizăm ! au strigat, într-un glas, prietenii lui Eduard Bass.

— Și s-a realizat, dar a fost nevoie de timp.

Aceeași orchestră a fost ascultată, tot la Paris, și de tînărul poet rus Valentin Parnach (1891—1951) care venise în Orașul Luminii în 1913, stabilindu-se în centrul boemei artistice de atunci, unde și-a făcut destul de repede prieteni, printre alții și pe Pablo Picasso care i-a și fixat figura într-un desen de o rară expresivitate. Imediat după terminarea războiului civil din Rusia, Valentin Parnach s-a întors în patrie, aducînd în bagajele sale, alături de volume de versuri și instrumente muzicale, un banjo, un saxofon, un set de surdine, o tobă cu pedală de picior, talere și o întreagă aparatură tehnică pentru obținerea efectelor sonore speciale. Așadar, o dotare completă pentru ceea ce era numit pe atunci un jazzband.

Valentin Parnach văzuse în mișcarea instrumentiștilor de jazz o pantomimă modernă cuceritoare, și fără să stea prea mult pe gînduri și-a organizat orchestra și a pregătit primul spectacol. Premiera *Primei orchestre excentrice din U.R.S.S.* — jazzbandul lui Valentin Parnach — a avut loc într-o duminică, la 1 octombrie 1922, în sala mare a Insitutului de artă teatrală de stat din Moscova, cu un succes neașteptat. Și prima orchestră excentrică a U.R.S.S. și-a continuat spectacolele toată luna octombrie, și la unul din aceste spectacole au participat și reprezentanții de frunte ai avangardei artistice societice, Vsevolod Meierhold (1874—1940), regizor și teoretician de teatru care a promovat ideea de stilizare sub denumirea de „teatru convențional", și Sergei Eisenstein (1898—1948), regizor și teoretician sovietic de film, novator prin dramatismul și amploarea scenelor de masă, montajul ritmic și exactitatea detaliilor. După vizionarea spectacolului, Meierhold la angajat ansamblul lui Valentin Parnach pentru transpunerea în scenă a romanului *D. E.* al lui Ilya Ehrenburg (1891—1967).

Atmosfera muzicală a Moscovei de atunci era o combinație a jazzului cu muzica de fanfară care cînta marșuri revoluționare, iar ziarele sovietice publicau articole elogioase la adresa jazzului, subliniind că Uniunea Sovietică este prima țară din lume unde orchestra de jazz cîntă și la sărbătorile naționale. Tot în teatrul lui Meierhold a apărut pe scenă și *Primul ansamblu experimental sintetic de cameră* (PEKSA) în care cei 19 membri cîntau la 124 de instrumente muzicale! În anul 1928, au fost prelucrate special pentru acest ansamblu piesele lui Serghei Prokofiev (1891—1953), compozitor, pianist și dirijor sovietic cu tendință neoclasică.

Scanned with OKEN Scanner

Ce se putea spune despre jazz ?

— Nu era încă jazz, dar era un experiment novator curajos care se afla pe drumul cel bun spre jazz, își aduce aminte un critic muzical din acele vremuri. Problema jazzului era însă în atenția factorilor de decizie. În anul 1926, dirijorul Leonid Iakovlevici Teplițkii (1890—1965), din Leningrad, a fost trimis, în anul 1926, de Comisariatul poporului pentru cultură, la New York și Philadelphia, cu sarcina de a studia muzica pentru filmele mute. Teplițkii s-a reîntors în patrie cu o frumoasă colecție de discuri, și în anul 1927 a înființat la Leningrad *Primul jazzband concertistic,* iar cu un an mai tîrziu, în 1928, s-a înființat și *Capela de jazz din Leningrad,* printre conducătorii căreia se afla și Gheorghii Landsberg, un inginer care lucrase cu cîțiva ani mai înainte în Cehoslovacia, cîntase în cîteva orchestre, și din Praga, adusese o colecție de partituri cu melodii de dans noi din repertoriile orchestrelor engleze Jack Hylton sau Henry Hall. Deci, jazzul se dezvolta cu impetuozitate la Leningrad și la Moscova, reprezentînd, de fapt, în întreaga Europă, prima fază a muzicii ușoare noi.

Aici trebuie subliniat faptul că orînduirea socială care se bazează pe principiul de a ține cont de interesele întregii societăți, și în domeniul culturii și artei, nu lasă lucrurile la voia întîmplării. Și în evoluția muzicii ușoare ruse, un rol important l-au deținut organizațiile sociale ale căror conduceri lăsau un spațiu liber în care inițiativa entuziastă se dezvolta de jos în sus, cu o forță care nu cunoștea împotrivire. fiind alimentată de rezervele energetice ale poporului descătușat. Trecerea de la anii '20 la anii '30 a adus cea dintîi confruntare dintre adepții jazzului și adversarii săi. În anul 1936, această confruntare a culminat printr-o dezbatere aprigă declanșată între ziarele „Pravda" și „Izvestia". Această dispută a fost încheiată printr-un articol publicat în „Pravda" care declara că afirmațiile demagogice ale adversarilor jazzului provin din neîncrederea în evoluția sănătoasă a culturii sovietice, din snobismul și din meschinăria care se tem de umorul popular, din atitudinea arogantă față de gluma și veselia muzicii ușoare. Tot atunci, Comitetul pentru artă a adoptat hotărîrea cu privire la înființarea orchestrelor de jazz de stat, cele dintîi orchestre de acest ftl din lume. Dimitri Șostacovici (1906—1975), compozitor și pianist sovietic, din anul 1933 membru al Comisiei de jazz a Uniunii compozitorilor sovietici, a contribuit la alcătuirea repertoriului primei orchestre de jazz de stat din U.R.S.S., nu numai prin *Suita pentru orchestrele de jazz,* dar și prin aranjamentele unor șlagăre americane ale timpului. Dar toate acestea aveau loc după vizionarea filmului prin care a fost prezentat publicului larg compozitorul *Isaac Osipovici Dunaievski* a cărui însemnătate pentru muzica ușoară sovietică poate fi comparată cu cea a lui Jaroslav Jezek din Cehoslovacia.

ISAAK OSIPOVICI DUNAIEVSKI. Atras de muzică, tînărul student *Isaak Osipovici Dunaievski* (30.I.1900—25.VII.1955) și-a abandonat studiile începute la Facultatea de drept din Harkov și s-a înscris la Conservatorul de artă pe care l-a terminat, prețuit

Scanned with OKEN Scanner

de profesorii săi pentru aptitudinile sale artistice. Cît timp a mai rămas la Harkov, a fost absorbit de teatru, a scris muzică scenică, a dirijat orchestra, respirînd clipă de clipă viața patetică a teatrului, neputîndu-se lipsi de aroma tare și uneori inedită a privelиștilor scenice. În anul 1924, a plecat la Moscova, dar nici la Moscova nu a rămas prea mult timp, deoarece, după cîțiva ani, îl vom găsi la Leningrad, unde s-a întîlnit cu actorul Leonid Utiosov (1895—) care fusese plecat într-o călătorie de studii la Berlin și Paris unde i-a ascultat pe Jack Hylton și pe Ted Lewis. Impresionat puternic de muzica acestora, de îndată ce s-a reîntors în patrie, Leonid Utiosov a înființat la Leningrad o orchestră din 10 membri cu care a început pregătirile pentru primul spectacol. Pentru prima dată, orchestra lui Leonid Utiosov a apărut în anul următor, 1929, pe scena Teatrului de Operă din Leningrad, cu ocazia sărbătoririi Zilei internaționale a femeii, într-un spectacol care s-a deschis cu un foxtrot ce a cucerit publicul. Orchestra s-a intitulat *Teajazz* și cînta în spiritul trupelor de varietăți ale anilor de jazz. În timpul spectacolului, instrumentiștii făceau tot felul de glume, se strîmbau, se lăsau în genunchi, se legănau, bineînțeles, în ritmul muzicii, care, în felul acesta, rămînea doar un pretext pentru jocul de scenă al instrumentiștilor. Dar nu tuturor membrilor orchestrei Teajazz le plăcea acest mod de interpretare și cei nemulțumiți s-au și grăbit să abandoneze ansamblul, așa cum a făcut trompetistul *Iacov Skomorovsky*, dar orchestra nu a rămas multă vreme descompletată, deoarece Leonid Utiosov i-a înlocuit pe cei care plecaseră cu muzicieni din *Capela de jazz* a lui Landsberg. În acest climat a început și colaborarea orchestrei Teajazz cu Isaac Dunaievski. Acesta s-a prezentat la început cu patru melodii populare, a urmat apoi o serie de „magazine muzicale", spectacole de revistă foarte îndrăgite pe atunci, la începutul celui de al patrulea deceniu al secolului nostru. Într-adevăr, aceste spectacole aveau succes, dar situația nu prea era simplă. Dunaievski își dădea seama foarte bine care era problema principală ce se punea cu toată autoritatea și anume: „În ce direcție trebuie orientată evoluția jazzului din țara noastră, unde, pe de o parte, există concepții prea puritane referitoare la muzica de divertisment, iar pe de altă parte, această muzică stîrnește un interes atît de mare, atrăgînd un numeros public" — cum se sublinia în organele de presă din U.R.S.S. Răspunsul avea să fie dat de practică. Regizorul de film Alexandrov, care tocmai se întorsese din America, venise cu ideea de a se realiza, cu toate forțele de care dispuneau, o „comedie de jazz". Ideea a fost îmbrățișată cu toată căldura, și după riguroase pregătiri, selectarea interpreților, stabilirea exterioarelor pentru filmare, figurația, costumele, apoi montajul, s-a obținut filmul muzical intitulat *Toată lumea rîde, cîntă și dansează (Vesiolyje rebiata)* pe muzica lui Isaac Dunaievski, de o reală valoare expresivă, subliniată și mai mult de orchestra Teajazz a lui Leonid Utiosov.

Filmul a fost terminat în anul 1934 și prezentat în premieră la Festivalul de la Veneția, unde s-a bucurat de un succes care a întrecut toate așteptările. În presa

Scanned with OKEN Scanner

vremii au apărut numeroase articole favorabile și chiar celebrul Charlie Chaplin a avut cuvinte elogioase la adresa acestui film, subliniindu-i calitățile de regie, dar mai ales întreaga coloratură muzicală de o mare autenticitate. În patrie însă filmul a stîrnit o furtună de discuții înfierbîntate. De pildă, „Literaturnaia gazeta" învinuia filmul de lipsă de idei, afirmînd că melodia principală a filmului, *Marșul copiilor veseli*, este aproape identică prin disponibilitățile sale sonore cu melodia mexicană din filmul *Viva Villa*. Timp de trei luni de zile a durat disputa teoretică, prezentîndu-se argumente pro și contra de o diversitate deconcertantă. Nimeni nu mai știa ce să creadă. Se aștepta restabilirea unui climat de ordine pentru ca demnitatea artistului creator să nu mai fie pusă sub semnul întrebării. Și după trei luni de la premiera filmului *Toată lumea rîde, cîntă și dansează*, disputa a fost încheiată de ziarul „Pravda" care i-a luat apărarea lui Dunaievski și a elogiat atît filmul, ca realizare artistică omogenă, inspirată din cel mai profund spirit național, cît și muzica, în ansamblul său, ca expresie realistă, originală și netributară nici unei influențe străine. Nici nu a trecut un an de la premiera acestui film și melodia sa principală *Marșul copiilor veseli* a început să fie cîntată cu prilejul diferitelor întruniri, iar astăzi ea reprezintă semnalul muzical al postului de radio Moscova.

Melodiile lui Dunaievski din filmul *Toată lumea rîde, cîntă și dansează*, ca și cele din filmele care au mai urmat, și mai ales cele din *Circul* sau din *Copii căpitanului Grant* au căpătat valoarea unui manifest de independență pentru muzica ușoară sovietică. Ele au devenit adevărate șlagăre, cunoscute și în multe alte țări, și au

dovedit că un compozitor talentat se poate inspira din cele mai diverse surse și, în același timp, își poate păstra individualitatea nealterată, cu fiecare nouă realizare, creația sa fiind mai prfoundă, încărcată de mai multă substanță umană. Ascultătorii anilor '30 au primit cîntecele lui Dunaievski ca pe un jazz sovietic, în sensul pe care jazzul îl demonstra în anii săi de glorie. Înzestrat cu un talent muzical indiscutabil, de o bogăție și complexitate neobișnuite, receptiv la toate glasurile timpului său de plenitudine existențială, Dunaievski a continuat să compună pînă la sfîrșitul vieții sale. Alături de numeroase alte operete s-a înscris și ultima sa creație, *Cazacii din Cuban* (1949), care poate fi comparată cu orice alt film muzical din lumea întreagă. Dar gloria cea mai mare re-

Scanned with OKEN Scanner

vine filmelor sale muzicale din anii '30, care au deschis căi noi muzicii ușoare sovietice, dîndu-i o direcție și un timbru profund umanist, profilîndu-o astfel în planul universalității. De exemplu, cupletele marinarului din opereta *Vînt de libertate,* cu plurivalența lor expresivă atît de viu colorată, capabilă să convingă prin mesajul său de umanitate, realizează printre spectatori o comuniune caldă, sinceră, de speranță și încredere în viitorul unei lumi mai bune.

•

În orchestra lui Leonid Utiosov, jazzul se combina destul de evident cu imaginea cîntecului de muzică ușoară care se deosebea de predecesorii săi printr-o mantie nouă, provocatoare și puțin cam extravagantă. Dar în anii '30 are loc o anumită diferențiere a celor două genuri. *Alexandr Tfasman* (1906—1971), unul dintre pionierii jazzului sovietic, s-a hotărît în anul 1938, după cum el însuși a declarat, „să nu mai fie dependent de cîntăreții care au devenit puterea centrală a jazzului de estradă". Pentru realizarea acestui obiectiv, Alexandr Tfasman și-a abandonat orchestra din care făcuse parte pînă atunci și s-a angajat să lucreze exclusiv pentru firmele discografice și în așa fel încît această preocupare să corespundă intereselor sale muzicale. În 1940 a fost chemat la conducerea *Orchestrei de jazz de stat, Alexandr Varlamov* (1904—) căruia, V. Surin, conducătorul administrației echipamentelor muzicale, i-a pus un disc și l-a rugat să asculte cu atenție, apoi după ce discul s-a oprit, i-a spus :

— Știi cine cîntă ?

— Duke Ellington, i-a răspuns Alexandr Varlamov.

— Da, într-adevăr, Duke Ellington este. Ți-a plăcut ?

— Da, mi-a plăcut foarte mult :

— Asta ne lipsește nouă. Ați auzit perfecțiunea întregii orchestre ? Ce bogăție de nuanțe. Și ritmul ! În primul rînd ritmul ! Muzica merge mereu înainte și noi nu putem rămîne pe loc. Nu este nevoie să copiem orbește tot ceea ce este străin, dar asta nu înseamnă că trebuie să ne închidem în noi !

— Aveți perfectă dreptate, a răspuns Alexandr Varlamov. Muzica merge mereu înainte, pentru că însăși viața merge mereu înainte. Și muzica este una din fețele cele mai adevărate ale vieții, poate chiar adevrul vieții. Dar pentru a putea exprima acest adevăr, nu trebuie să ne închidem în noi, cum bine ați spus, și nici să copiem orbește tot ce este străin, dar nici să ignorăm !

— Atunci știi ce trebuie făcut ?

— Absolut !

Alexandr Varlamov a înțeles ce trebuia făcut. Împreună cu Tfasman și cu alții a fost analizată problema muzicii ușoare sub toate aspectele, și în cele din urmă au fost puse bazele jazzului sovietic pe care-l considerau un gen muzical independent, îmbogățit de muzicalitatea atît de expresivă a negrilor. S-a muncit mult și cu totală dăruire, dar munca lor a servit ca bază de plecare pentru viitoarele generații. În timpul celui de al doilea război mondial, cele două genuri s-au unit din nou.

Scanned with OKEN Scanner

Și aici se impunea unirea tuturor forțelor pentru atingerea țelului comun: victoria! Nu trebuia pierdută vremea pentru restructurări organizatorice. În timpul concertelor susținute de orchestre și formații de estradă pe diferite linii ale frontului nu mai era loc pentru o delimitare precisă a genurilor. În spectacolele care se dădeau pe front se cîntau melodiile lui Cole Porter, Irving Berlin sau piese selecționate din repertoriul lui Glenn Miller, alături de cîntecele lui Dunaievski și ale urmașilor săi, cîntecele populare rusești, bieloruse sau ucrainiene. Astfel, în atmosfera anilor de război, s-a format o nouă tradiție a cîntecelor de masă care a corespuns mult timp curentului principal din alte țări. În actorul de film *Mark Bernes* (1910—1969), aceste cîntece și-au găsit un interpret ideal, deosebit de autentic, cu un farmec personal irezistibil, caracteristic interpreților-autori celebri. În interpretarea acestuia, a devenit foarte cunoscut *Cîntecul șoferului de pe front*, care putea fi întîlnit oriunde ca un bun tovarăș de drum al trupelor sovietice, mai ales în timpul marșurilor nesfîrșite, melodia și cuvintele acestui cîntec treceau de la un ostaș la celălalt ca o lumină care nu se stinge niciodată.

Alături de refrene de luptă pline de optimism, cîntecul sovietic mai conținea și melodii lirice cu o aură de poezie calmă, caldă, comunicativă. Aceste melodii erau create de compozitorii școlii clasice. Unul dintre aceștia a fost *Vasilii Soloviov Sedoi* (1907—1979), care s-a aflat cu cîntecul său *Serile Moscovei* pe lista, din anul 1962, a bestseller-urilor mondiale. În interpretarea în stil dixieland, cu improvizații ritmice, a orchestrei engleze conduse de *Kenny Ball*, cîntecul a depășit un milion de discuri, iar în topurile americane a fost situat pe al doilea loc. Dar mai trebuie spus încă ceva. Într-o țară, în care muzica ușoară este considerată o parte componentă a artei contemporane, rezultatele vînzării de discuri nu sînt un criteriu decisiv de apreciere. Cu toate acestea, trebuie să amintim și faptul că edițiile de un milion de exemplare nu reprezintă o raritate în U.R.S.S., avînd în vedere numărul locuitorilor din această țară de aproape un sfert de miliard, după statistica, din anul 1970. Cu un tiraj asemănător se pot mîndri și doi dintre cei mai populari cîntăreți ai anilor '60 și anume *Ludmila Zykina* și *Muslim Magomaiev*, al căror succes a atins dimensiuni fabuloase. Ludmila Zykina este una dintre cele mai îndrăgite interprete de publicul sovietic, cu toate că ea cîntă numai melodii populare sau cîntece compuse special pentru ea, autorii acestora ținînd seama de specificul său interpretativ, de sensibilitatea și de normele sale de viață. În ceea ce-l privește pe Muslim Magomaiev, cu toate că este foarte tînăr (1940—), acest cîntăreț aduce interpretării melodiilor populare un fond excepțional, asemănător celui al unui tenor de operă, care este stăpîn pe tehnica perfectă a belcanto-ului. El pune accentul în primul rînd pe frumusețea sunetului și pe virtuozitate. În afară de cîntece populare, repertoriul său mai cuprinde, atît arii de operă cît și melodii de dans. Acești doi interpreți — Ludmila Zykina și Muslim Magomaiev — reprezintă pozițiile specifice proprii prin care muzica ușoară sovietică merge pe o cale ce se deosebește de manifestările acestui gen muzical de peste graniță. Spațiul dintre aceste două poziții, cu toate că nu este un spațiu absolut gol, era asaltat de un șir nesfîrșit de nume care demonstrau că paleta cîntecului sovietic era, încă înain-

Scanned with OKEN Scanner

tea apariției rock-ului, extrem de variată. În anul 1966, au apărut la Leningrad *Poiușcie gitary* care, timp de doi ani, a fost singura formație profesională sovietică de rock. De la cîntecele în care se reflecta admirația membrilor acestei formații pentru Beatles, ei au ajuns pînă la opera rock *Orfeus și Eurydice* (1974). Creatorul acestei opere, Alexandr Jurbin (1945—) este un compozitor cu educație clasică aprofundată, care a compus mai multe simfonii, cantate sau poeme vocal-simfonice, dar în afară de creația muzicală. Alexandr Jurbin a activat și ca instrumentist în gruparea de free jazz a lui *Ievghenii Ghevorghian.*

Din modul interpretativ al celor care constituiseră formația de rock Poiuscie gitary („Ghitarele cîntătoare") s-a inspirat și *Jurii Antonov* (1945—), autor de șlagăre din prima generație rock, apreciat pentru distincția sa muzicală. A urmat apoi un val de formații, printre care s-ar putea menționa cea intitulată *Ariel,* sau *Piesniary* din Bielorusia. Ambele grupări lucrează cu adaptări originale din folclorul propriu, astfel încît le-am putea numi formații folk, dar expresia lor are mai multe elemente comune cu tradiția rusă a modului de a cînta pe mai multe voci care se deosebește de stilul interpretativ al folclorului. Pentru muzica ușoară sovietică actuală este caracteristic faptul că majoritatea reprezentanților săi posedă o pregătire profesională de specialitate, iar cei care încep ca amatori, pentru a putea face față exigențelor artistice, trebuie să absolve cursurile de pregătire teoretică și practică ale uneia din numeroasele școli de muzică existente aproape în fiecare din marile orașe ale țării. Acest fapt le oferă absolvenților o bază solidă și o capacitate sensibil sporită de a vedea genul muzical pe care-l cultivă cu predilecție în conexiuni mult mai largi, mai cuprinzătoare. De aceea, pe scenele sovietice se găsesc cu greu genuri muzicale care să corespundă exact cu cele prin care se legitimează ca atare muzica ușoară în celelalte țări ale lumii.

BULAT OKUJDAVA. După criteriile de apreciere universale, *Bulat Okujdava* (9.V.1924—) ar face parte din mișcarea folk, și de data aceasta nu s-ar greși prea tare, deoarece, din punctul de vedere al profesioniștilor, el este un simplu amator. Și pe bună dreptate poate fi socotit un simplu amator, pentru că Bulat Okujdava nu și-a mai găsit timp pentru desăvîrșirea educației sale muzicale. Și pentru aceasta există o explicație. Înainte de a fi împlinit vîrsta de 18 ani el s-a înrolat în armata roșie, unde a căpătat o bogată experiență de viață, mai cu seamă în anii războiului care i-au pus la încercare toate disponibilitățile sufletești și totodată i-au dezvoltat condiția umană în toate ipostazele sale de manifestare. După război, Bulat Okujdava a absolvit cursurile facultății de filosofie din Tbilisi, iar apoi a predat limba rusă, dar atras de viața tumultuoasă a patriei sale și dorind să se dedice creației literare, a părăsit catedra și a lucrat ca ziarist la presa sovietică, scriind poezii, nuvele și romane, așa cum este cel intitulat *Aventurile lui Sipavov* sau *Farsa de modă veche,* în care povestește aventurile unui agent secret țarist însărcinat de șefii săi ierarhici să-l urmărească pe contele Lev Nicolaievici Tolstoi, suspectat de

Scanned with OKEN Scanner

activitate împotriva statului. Bineînțeles că marele scriitor nu avea răgaz pentru asemenea activități subversive și, ca atare, agentul secret nu avea ce să descopere, dar pentru a-și dovedi ingeniozitatea el inventează tot felul de informații, una mai fantezistă decît alta, pentru care primește sume de bani destul de frumoase drept recompensă din partea organelor de conducere ale poliției secrete țariste. Dar personajul respectiv nu prea știe cum să se folosească de acești bani și-i risipește fără nici un rost. Pînă la urmă, farsa este dezvăluită și agentul secret este trims în Siberia pentru a-și ispăși pedeapsa. Dar în drumul pe care trebuie să-l parcurgă pînă la locul surghiunului, fostului agent secret — pentru a ne păstra în cadrele farsei — ca prin minune, îi cad cătușele și diafaneizat, dispare printre nori, lăsîndu-și pe pămînt cătușele ca semn al trecerii sale printr-o lume absurdă, căreia i-a jucat incredibila farsă ca un actor desăvîrșit. Tema acestui roman este tipică pentru autor care știe bine că în realitatea zilnică sînt accentuate trăsăturile cu caracter de farsă ca și cele fantastice, astfel că trecerea în lumea fanteziei este lină și convingătoare. Un farmec asemănător emană și din cîntecele sale pe care le interpreta încă din anul 1955, acompaniindu-se cu o chitară cu 7 strune. Cel mai des, Bulat Okujdava apărea la cluburile studențești și chiar la universități, unde îl asculta un public format din tineri profesori și studenți cărora le cînta despre măreția orașului Moscova și despre oamenii obișnuiți pe care i-a întîlnit de-a lungul timpului și îi întîlnește în fiecare zi pe străzile magnificului oraș. Vocea lui Bulat Okujdava nu dispune de calități remarcabile, iar modul său de interpretare este departe de a fi asemănător cu cel al vedetelor concertistice. Melodiile sale sînt simple, chiar foarte simple, reflectînd moștenirea tradițiilor folclorice cu caracter citadin. La auzul acestor melodii, muzica serioasă strîmbă din nas, dar ele s-au dovedit un teren deosebit de fertil pentru muzica ușoară. Și mai mult decît atît, cîntecele lui Bulat Okujdava conțin un limbaj poetic convingător și o expresie directă, cu o bogată încărcătură metaforică de o surprinzătoare noutate, un lirism dens, autentic, corespunzător personalității autorului. Pentru exemplificare, transcriem două texte lirice aparținînd lui Bulat Okujdava, dintr-o *Antologie a poeților sovietici contemporani* care se află în pregătire în limba română :

Plutind ca o corabie pe valuri,
urcînd și coborînd necontenit,
flașnetă destrămînd albastre șaluri
orașul mari tristeți mi-a dăruit.
Dar cînd eram cu plînsul strîns sub pleoape,
deodată-am auzit un sunet clar,
părea născut din strune-adînci, de ape,
un glas al portativului solar,
— Chiar dacă mari neliniști ne sufocă
și fulgerele ni se sting în păr,

să ocrotim un vis, ca-n blăni de focă,
e-al vieții noastre singur adevăr !
Iubirii alftel nu-l plătim haraciul,
chiar de-i păstrăm în inimă comori
...Eu, fără preget, apăsînd trăgaciul,
din armă zboară-n cer privighetori !

•

Și această extraordinară bijuterie lirică * :

90 procente-n trupul nostru
apa risipește-n mii de fire,
cum în muzica lui Paganini
90 procente sînt iubire !
O, chiar dacă-așa, din întîmplare,
m-ar strivi torente și lavine,
știu că-n existența omenirii
90 procente sînt de bine.
Chiar dacă pe umeri mă apasă
90 procente muzicale,
90 procente sînt în mine
din lumina frumuseții tale !

Este edificator !

---

* Am încercat, în versiunea românească, să păstrăm tot farmecul originalului, pentru a nu-i știrbi textului plenitudinea existențială pe care ne-o comunică. În fond, aici, în aceste numai 12 versuri, este concentrată o întreagă etică a omului sovietic care știe bine că oricît de grea ar fi povara grijilor care apasă pe umerii omului contemporan, mai ales grija pentru soarta întregii lumi sub climatul fatidic al armelor nucleare, în existența omenirii „90 procente sînt de bine !" Cu acest mesaj optimist, de o mare elevație etică, poetul și muzicianul Bulat Okujdava este într-adevăr un purtător de cuvînt autorizat al unei arte fără de care umanitatea ar fi lipsită de steaua ei polară și n-ar mai găsi calea cea mai bună străbătînd teritoriile bîntuite de incertitudini. (Ion Potopin).

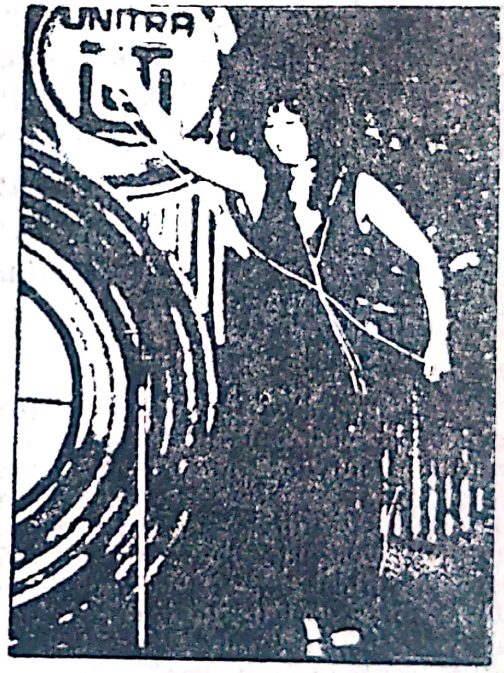
În Franța, discul cu melodiile lui Bulat Okujdava, editat de Asociația prieteniei franco-sovietice a primit Marele Premiu al Academiei Charles Cros din Paris. Critica literară ca și cea muzicală și-au spus deseori cuvîntul despre creația lui Bulat Okujdava. Astfel, criticul literar Lev Anninski, care-l consideră pe Bulat Okujdava „unul dintre cei mai expresivi scriitori ruși ai timpului", analizîndu-i creația epică, ajunge la concluzia că „proza lui Bulat Okujdava își are problematica ei indiscutabilă. Dar modul de gîndire, plin de neliniște și ironie, în căutare de noi și noi soluții, îi imprimă un caracter de atractivitate provocatoare." Dar nu numai literatura epică a lui Bulat Okujdava își are problematica sa, ci și cîntecele sale au avut și mai au încă problemele lor. De fapt, așa se întîmplă cu cei care pornesc pe un drum propriu și, în același timp, pun bazele unei tradiții noi. Dar opera sa muzicală circulă și se afirmă. Și în Polonia a fost alcătuit un disc L. P. cu cîntecele lui Bulat Okujdava, interpretate de șansonetiști polonezi.

•

Scanned with OKEN Scanner

Bulat Okujdava a devenit părintele spiritual și reprezentantul cel mai de seamă al mișcării *barzilor* care interpretau pentru studenți și tinerii ascultători cîntece meditative ce continuau tradițiile folclorului citadin, sau mai degrabă al folelorului periferic, dar care, în același timp, făceau legătura cu atmosfera și atitudinea specifice muzicii folk din zilele noastre. Dintre interpreții mai tineri ar mai trebui amintiți *Jana Bicevska* și *Oleg Visoțky*.

ALLA PUGACIOVA. Barzii de tipul lui Bulat Okujdava vor avea totdeauna un public al lor care le va rămîne fidel, dar ei vor pătrunde cu greu pe locurile de frunte ale tabelelor de popularitate. Acestea vor rămîne rezervate reprezentanților curentului principal. Cu toate acestea, în cea de-a doua jumătate a anilor '70, un loc de frunte în aceste tabele a fost cîștigat de *Alla Pugaciova*. La concertul de gală sovietic de la tîrgul societăților discografice și al editurilor muzicale MIDEM, care a avut loc la Cannes, în anul 1976, Alla Pugaciova a dezvăluit numai o parte din larga sa gamă de posibilități muzicale. Șansoneta dramatică despre Arlechin, interpretată în stilul marilor șansonetiste a fost de ajuns pentru ca Alla Pugaciova să fie comparată de critici cu Barbara Streissand și cu Liza Minelli. Dar Alla Pugaciova nu este o șansonetistă tipică, ea cîntă și melodii de șantan, balade melodioase în stilul cîntecelor lirice rusești, cîntece rock, în care vocea sa alternează cu sunetele aparaturii electronice și se înalță deasupra acordurilor nervoase ale chitarei bas, ca într-o mirabilă desfășurare apoteotică. Este o voce care reușește să strălucească sau să strige cu intensitatea sfîșietoare a lui Edith Piaf, să povestească liniștit strofele cîntecului în gama cea mai de jos și să interpreteze refrenele cu siguranță, în sunetele cele mai înalte. Două dintre melodiile sale s-au aflat pe primele 10 locuri în anchetele efectuate în anul 1977, pentru de-



semnarea celui mai popular cîntec. În anul următor, Alla Pugaciova a pregătit pentru imprimare un album dublu care a și apărut, spre marea satisfacție a iubitorilor de muzică bună. În acest album au fost cuprinse și 11 cîntece ale lui *Alexander Zațepin*, compozitor de muzică de film care lucrează deseori pentru coproducțiile cu casele de film apusene. El își

Scanned with OKEN Scanner

înregistrează muzica proprie într-un mic studiou instalat în apartamentul său aflat într-un bloc din Moscova. Aici au fost realizate și primele înregistrări ale cîntăreței Alla Pugaciova, cu mult înainte de a fi invitată în studiourile de înregistrare discografică Melodia.

Alla Pugaciova a avut și o predecesoare. Este vorba de cunoscuta *Edith Piehova* (1936—) al cărei mod de interpretare lega șansoneta de cîntecele curentului principal. Ea s-a caracterizat printr-un fond vocal remarcabil și printr-o interpretare trecută prin filtrul unei culturi de specialitate din care și-a însușit valori de expresivitate, o disciplină a spiritului, care nu se angajează decît pe direcțiile demnității umane, și un respect categoric față de sensurile majore ale artei.

ALEXEI KOZLOV. În epoca istorică a renașterii jazzului modern sovietic, adică în perioada anilor '50, *Alexei Kozlov* (13.XI. 1935—) cînta împreună cu grupul său de prieteni în cafeneaua tineretului din Moscova, orașul său natal. În anul 1962, el a participat pentru prima oară la *Jazz Jamboree* („Sărbătoarea jazzului"), din Varșovia, iar peste trei ani, în 1965, la Festivalul Internațional de jazz care a avut loc la Praga. Pe atunci Alexei Kozlov era adeptul bebop-ului, un stil de jazz pe care și-l însușise, cîntînd la altsaxofon, iar Charlie Parker și Cannonball Adderley constituiau pentru el prototipurile desăvîrșirii ideale. După 1968 însă, s-a produs o schimbare neașteptată și destul de ciudată. Alexei Kozlov a început să-și împodobească locuința cu tot felul de obiecte de artă și iconografie veche pe care le aduna de pe unde le găsea, de prin împrejurimi și de prin sate. Celui care se interesa despre rostul acestei colecții, Kozlov îi răspunea că pregătește o lucrare despre ilustrațiile *Science fiction* din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea și că prelucrează o versiune originală a free jazzului. „Încă nu este gata, îi mai explica el interlocutorului curios, dar peste 2—3 ani, cînd această versiune originală a free jazzului va fi gata, aș vrea să vin și s-o interpretez în fața publicului din Praga!" Dar pînă să aibă loc acest eveniment, Alexei Kozlov a descoperit rock-ul. El face parte dintre cei dintîi jazzmani sovietici care au pornit pe acest drum nou, a cultivat rock-ul, l-a sprijinit, l-a afirmat cu pasiune și devotament. Dar trebuie să subliniem că și în Uniunea Sovieitcă, la fel ca și în Cehoslovacia, între muzicienii de jazz și rock domnea de mai multă vreme o încordare încă neclarificată. În această atmosferă, Alexei Kozlov a înființat un grup jazz-rock pe care l-a prezentat oamenilor de specialitate la teatrul „Na Tagante". Primele piese au fost înregistrate de radiodifuziunea din Moscova pentru Cehoslavacia, iar Filarmonica de Stat din Kaliningrad — la 1100 km. la vest de Moscova — i-a acordat grupului jazz-rock al lui Alexei Kozlov statutul de formație concertistică, pentru ca să poată da concerte în schimbul u-

Scanned with OKEN Scanner

nui onorariu. Cel dintîi L. P. al grupului a fost înregistrat de o sucursală din Riga a firmei Melodia. Este bine să se știe însă că

toți membrii orchestrei lui Alexei Kozlov erau încadrați în meseriile lor de bază și însuși conducătorul acestei orchestre, Alexei Kozlov, era cercetător științific la Institutul pentru estetica tehnică și, în același timp, preda la Școala pentru studiul jazzului de pe lîngă Institutul de fizică din Moscova. Desigur, nu este de loc ușor să asiguri o bună funcționare a unui big-band de jazz, dar cu puțină bunăvoință și cu sacrificiu de admirator se poate găsi o soluție organizatorică. Orchestra lui Alexei Kozlov s-a intitulat *Arsenal*, și cu toate că a fost inclusă destul de sporadic în programele de radio, ea s-a situat pe locul patru în ancheta tinerilor ascultători din anul 1977. Sub aspectul sonorității, Arsenal-ul a împrumutat mai multe elemente din jazz decît din rock, iar în unele numere solistice se lăsau uneori auzite și fulminante erupții de free jazz. Bucata cîntată de Alexei Kozlov *Suita jazz-rock*, pe versurile poetului Gamzatov, este o combinație a lirismului lui Paul Simon din *Bridge Ober Troubled Water* („Pod peste apa tulburată"), cu nota originală a cîntecului liric rus. Și acest gen muzical poartă pecetea locului unde a luat ființă.

•

Cel mai original grup cameral de jazz din U.R.S.S., care a combinat elementele free jazzului, rock-ului și ale muzicii noi cu tradiția autentică a jazzului, a fost constituit din pianistul *Viaceslav Ghanelin* (1944—), saxofonistul și clarinetistul *Vladimir Cekașin* (1947—) laureat al Festivalului Internațional de jazz din Praga, și bateristul *Vladimir Tarasov* (1948—), un trio eminent structurat perfect, cu ținută impecabilă în plan artistic. O altă formație instrumentală este Orchestra *Melodia*, din Moscova, condusă de saxofonistul *Gheorghii Garanian* (1934—), care și-a înregistrat majoritatea melodiilor de dans și de muzică ușoară, dar s-a concentrat în special asupra repertoriului soliștilor de jazz din anii '60.

DAVID TUHMANOV. Compozitor profesionist, laureat al premiului Komsomolului din Moscova pentru cîntece patriotice și angajate, *David Tuhmanov* (1940—) este în același timp și un novator al rock-ului sovietic. Este un autor care cunoaște starea actua-

Scanned with OKEN Scanner

lă a muzicii rock, ştie ce învăţăminte poate să scoată din acest gen şi reuşeşte să stăpînească mijloacele muzicale ale rock-ului într-un mod absolut personal, prin care îşi legitimează individualitatea artistică. Discul său intitulat *Pe valurile amintirilor* a fost declarat, în cadrul anchetei organizate de revista „Club", ca discul cel mai valoros al anului 1977. Dar pînă la această recunoaştere generală. David Tuhmanov a fost nevoit să parcurgă un drum destul de lung şi de anevoios. El face parte din generaţia care a crescut şi s-a format sub acolada cîntecelor lirice de masă din primii ani de după război. Atras de farmecul muzicii, David Tuhmanov s-a înscris la secţia de componistică a institutului lui Gneşinov din Moscova. În timpul anilor de studii, el a compus mai multe simfonii, cantate şi o sumă de alte bucăţi muzicale, dar în acelaşi timp cînta din cînd în cînd şi melodii de jazz la pian. După terminarea studiilor, a cîntat un timp muzică de estradă, în calitatea sa de conducător, pianist şi aranjor la studioul artei de estradă din Moscova. Apoi s-a afirmat ca autor de cîntece lirice de dans, a mai compus însă şi o serie de cîntece dintre cele numite „cetăţeneşti". Toate aceste compoziţii originale puteau fi interpretate şi la chitară şi, ca atare, puteau fi incluse în repertoriul altor formaţii cu posibilităţi de interpretare mai restrînse. În locul patosului convenţional, cîntecele lui David Tuhmanov conţineau o pasiune lăuntrică serioasă, sinceră şi comunicativă, cu un timbru grav şi confidenţial în acelaşi timp, la care reacţionau cu o promptitudine nedisimulată tinerii ascultători. Cu diferite prilejuri, David Tuhmanov aminteşte de influenţa pe care a avut-o asupra sa grupul celor patru Beatles, modalităţile lor interpretative, structurarea programatică, în special combinarea cîntecelor într-un întreg bine închegat, ca de exemplu cuprinsul discului *Sgt Popper's Lonely Hearts Band Club*. El a fost preocupat de partea sonoră a muzicii rock şi a descoperit că în cadrul unui studiou pot fi realizate lucruri care nici nu existau notate în partitură înainte ca aceasta să fie interpretată. Mulţi dintre compozitorii clasici nu au cunoscut acest procedeu de lucru. Mai multe din piesele lui David Tuhmanov sînt compuse în felul acesta. El le-a editat pe discul *Cît de frumoasă este lumea*, în anul 1973, iar după trei ani, spre sfîrşitul lui 1976, a realizat albumul *Pe valurile amintirilor mele*. Cîntecele de pe discurile acestui album sînt interpretate în limbile rusă, engleză, franceză, germană şi poloneză de membrii grupului *All-Star-Band* care proveneau din şapte formaţii vocale şi instrumentale diferite, printre care şi Arsenal-ul lui Alexei Kozlov şi Melodie a lui Garanian. Muzica acestui album cuprinde bucăţi care ar putea să aparţină tot atît de bine unor interpreţi ca Beatles, Janis Joplin sau Frank Zappa. Textele acestor cîntece erau selectate din lirica clasicilor ruşi, germani, englezi, francezi, cubanezi sau polonezi. David Tuhmanov însuşi cînta la pian acustic şi electric, orgă şi sintetizator. Tema principală a întregului album era foarte obişnuită : viaţa cu adevărurile şi valorile ei, cu toate sentimentele ei care constituie un întreg indestructibil. În

Scanned with OKEN Scanner

ansamblul său, albumul produce un efect de operă omogenă, în care toate părțile sale componente primesc același impuls vital, de încredere în viață, în adevărurile și valorile sale fundamentale, fiind astfel o impresionantă imagine de sinteză a muzicii ușoare sovietice care se află în contact cu tot ceea ce se petrece în lume, dar în același timp izbutește să-și păstreze originalitatea și specificul său primordial.

*

Nume ca Bulat Okujdava, Alla Pugaciova, Alexei Kozlov sau David Tuhmanov confirmă că muzica ușoară sovietică poate fi considerată ca o reprezentantă autentică a muzicii ușoare moderne. Dar nu fiecare dintre reprezentanții muzicii ușoare moderne a avut șansa să se întîlnească de la primul său contact cu noile impulsuri ale anilor de jazz, cu personalități atît de proeminente care au polarizat în jurul lor talentele, unele dintre ele în stare embrionară, imprimîndu-le o direcție sigură de afirmare a întregului potențial artistic cu care erau înzestrați, așa cum au fost Jaroslav Jezek sau Isaak Dunaievski. Și nu toți au reușit să contribuie în aceeași măsură la marele schimb internațional de valori înalte, cu un caracter mai durabil. De aceea, sarcina acestei cărți nu este aceea de urmărire, chiar și în mod sumar, a istoriei muzicii ușoare din alte țări socialiste, cu atît mai mult, cu cît aceste istorii nu sînt prelucrate pînă în prezent nici în țările respective. Concepția estetică, asupra muzicii ușoare, care susține că această muzică este un gen al artei ce merită o atenție constantă, este foarte recentă și prea puțin răspîndită. Pentru ca această concepție estetică să se afirme pe deplin, este nevoie de timp și de individualități muzicale care să reușească să pătrundă în mod convingător în conștiința publicului, unde să și rămînă ca un adevăr axiomatic care să nu mai poată fi proiectat pe una sau alta din orbitele planetelor moarte.

Dar, bineînțeles că și în Cehoslovacia, ascultătorii acestui gen de muzică au o imagine generală destul de transparentă despre părțile principale ale muzicii ușoare actuale din diferite țări socialiste. De exemplu, Bulgaria, și în domeniul muzicii ușoare ca și în operă, rămîne țara marilor voci în cadrul curentului principal. Despre rock-ul bulgăresc nu știm prea multe, dar jazzul din această țară, cu toate că este destul de tînăr, a pătruns pe scena europeană cel puțin prin intermediul flautistului *Simeon Șterev* care, în anii '60, a surprins prin întrebuințarea ingenioasă a ritmurilor și intonațiilor folclorice bulgărești. Muzica bulgară posedă în acest gen un teren deosebit de fertil. Pentru muzica ușoară universală, care se află necontenit în căutare de noi surse de inspirație, ritmurile bulgare neregulate și schimbătoare ar putea aduce impulsuri deosebit de active și de atractive, în impactul cu realitățile vieții din Bulgaria, cu fizionomia sa specifică peste care, uneori, adie o boare de melancolie ce vine de foarte departe. Acest lucru a fost dovedit, printre altele, de orchestra americană de jazz a lui *Don Ellis* sau de grupul englez al lui *Chris Barber*. Poate că, deocamdată, pentru muzicienii bulgari nu este

Scanned with OKEN Scanner

atît de ușor să se lege cu muzica lor nouă de elementele folclorului local care diferă mult de cele ale muzicii ușoare. Așa că, deocamdată, Bulgaria reprezintă, pentru muzica ușoară universală, în primul rînd, tradiția a tot ce se înscrie sub denumirea de „cîntăreți de calitate".

LILI IVANOVA (Artistă emerită). Puține dintre interpretele europene au în palmaresul lor atîtea titluri de laureată a diferitelor festivaluri de muzică ușoară ca *Lili Ivanova*. Cele dintîi premii le-a obținut la Bratislava, în anul 1966, apoi la Sofia, în cadrul Festivalului Mondial al tineretului și studenților din anul 1967, la Barcelona, în 1969, la Athena, în 1970, la Vinia, del Mar din Chile, la Tokio și Paris, în 1973 și, bineînțeles la „Orpheul de aur" din Bulgaria, în anul 1974. A mai cîștigat medalii și la Sopot, Cannes, Rio de Janeiro și Istanbul. Și nici nu-i de mirare, deoarece Lili Ivanova este o cîntăreață de festival ideală. Ea posedă un fond vocal extraordinar, o tehnică interpretativă excepțională și o expresie fascinantă. Orice juriu, oricît de exigent, nu poate să nu aprecieze la Lili Ivanova, pe lîngă virtuțile profesionale impresionante, și responsabilitatea față de fiecare detaliu sonor, față de fiecare fibră intimă a artei sale. Cîntecul de muzică ușoară capătă în interpretarea sa o statură fermecătoare, emanînd răcoare și bună dispoziție de parcă ar fi turnată din mireasma nopților de mai, asemănătoare cu cea a operetei clasice, iar siguranța și degajarea interpretării sale impun un respect absolut. Această interpretare conține ceva demn ce corespunde uneia din tradițiile cîntecului popular bulgar de ceremonie. O condimentare ocazională cu dramatismul care se apropie de șansonetă apare în cantități foarte mici, aproape insesizabile. Lili Ivanova îl va dezamăgi însă pe

cel care caută în muzica ușoară o interpretare civilă cu un pic de umor și un pic de ritm de jazz sau de rock. Dar să nu se uite, interpreții de muzică ușoară trebuie să fie apreciați după ceea ce fac și în ce mod fac, și nu după ceea ce ar trebui să facă și cum să facă, după opinia ascultătorilor care s-au orientat spre alte direcții.

*

Lili Ivanova s-a născut în orășelul Kubratu din Bulgaria. În anii de liceu a obținut titlul de campioană națională la gimnastică artistică. După terminarea liceu-

lui, a urmat, la Varna, școala de soră medicală. Muzica a urmărit-o ca o umbră de zeu și încă din anii de școală a învățat să cînte din gură și la acordeon și a condus diferite grupuri muzicale de amatori. În orașul Ruse, unde este sediul unuia dintre cele mai bune grupuri de jazz din Bulgaria, Lili Ivanova a obținut primul loc la concursul cîntăreților amatori. În anul 1960, a devenit cîntăreață profesionistă, iar după un an a fost în România, unde și-a înregistrat primul său disc. De atunci, din 1961, discurile cu înregistrările cîntăreței Lili Ivanova au apărut, atît în țările socialiste, cît și în alte țări, la firmele Philips, Decca sau Arietto. În total, s-au vîndut peste 2 milioane de exemplare, un succes demn de invidiat de orice vedetă a muzicii ușoare universale.

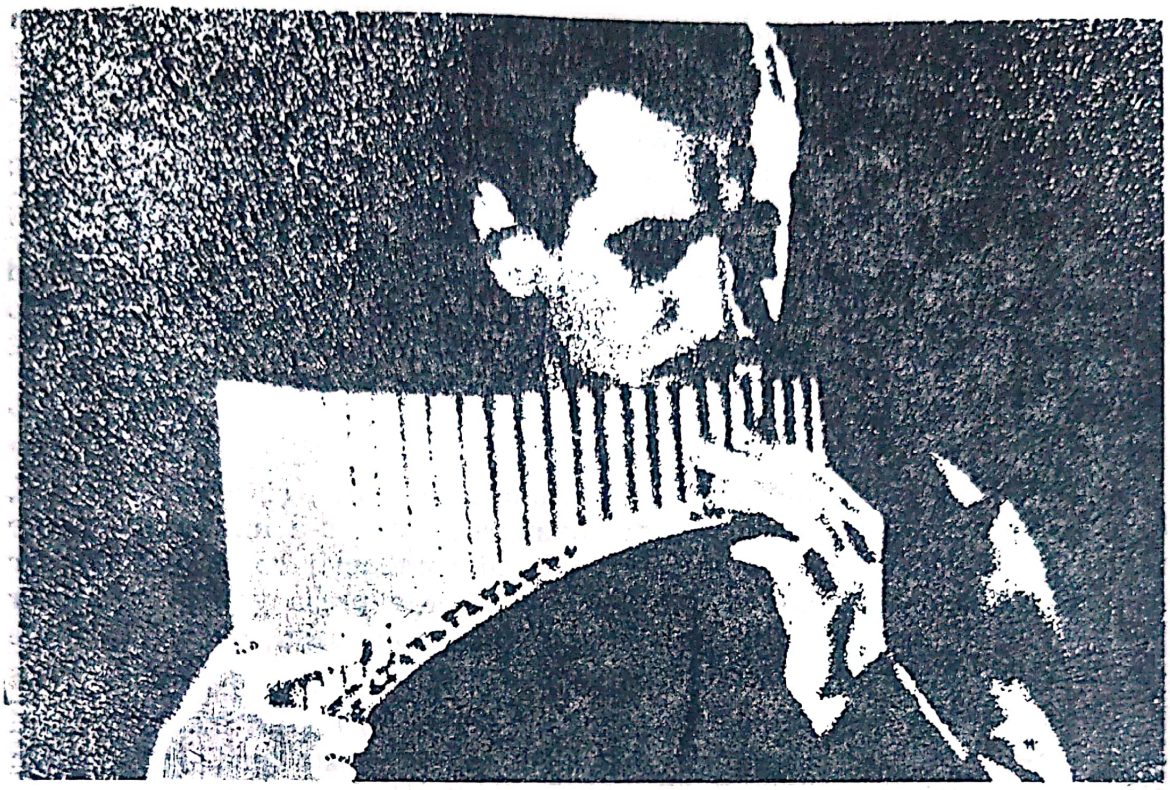
•

Și România își are interpreții săi demni de încredere. Ei aparțin curentului principal, dar succesul internațional a fost obținut pînă acum de reprezentanții altor genuri. *Aura Urziceanu* (1947—) a susținut timp de trei ani concerte alături de orchestra lui Duke Ellington și apoi a colaborat cu *Quincy Jones*, lucru care, în afară de suedeza *Babs Nilson*, nu a mai fost atins de nici o altă interpretă europeană. Formația de rock *Phoenix* a încercat cu succes să lege noua muzică de tradițiile folclorului românesc, iar interpreții de folk din România au desfășurat și ei o activitate bogată pe scenele naționale și internaționale. Dar succesul cel mai mare a fost obținut pe scenele lumii de muzicianul care este reprezentantul tipului de folclorist cultivat, care a înțeles că arta adevărată nu este posibilă, într-o epocă de mutații structurale, fără o temeinică însușire a valorilor spirituale pe care le afirmă poporul în mesajele sale de cea mai autentică expresie artistică.

GHEORGHE ZAMFIR. Nu se întîmplă prea des ca în topurile britanice, considerate de admiratori ca imaginea fidelă a ceea ce este modern în muzica ușoară europeană, să pătrundă o piesă pur folclorică de undeva din Europa. Din această cauză, cînd în septembrie 1976, locul patru al acestui top a fost ocupat de *Doina de jale* interpretată de naistul Gheorghe Zamfir (1941—), acest lucru a fost considerat ca un fapt senzațional de către toți ascultătorii din Europa. O excepție o formau însă bunii cunoscători de muzică ușoară din Franța, unde Gheorghe Zamfir apăruse mai înainte la tîrgul societăților discografice și al editurilor muzicale MIDEM de la Cannes din același an. După succesele înregistrate de concertele sale în Franța, lui Gheorghe Zamfir i-au apărut numeroase discuri și i s-a acordat „Chitara de aur", premiul cel mai înalt al Societății franceze pentru muzica de divertisment, iar mai tîrziu, aceleași foruri, cu drept de decizie, au hotărît să fie numit membru al Uniunii compozitorilor francezi. Printre admiratorii lui Gheorghe Zamfir se aflau atunci Pablo Casals și Kurt Waldheim, care i-a trimis o scrisoare oficială de felicitare.

După succesul de la sala Olympia din Paris, Gheorghe Zamfir a

Scanned with OKEN Scanner



fost invitat de *Nana Mouscouri* să participe împreună cu ea într-un program al televiziunii britanice. Gheorghe Zamfir a acceptat și a lăsat o impresie foarte bună. Lucrătorii de la televiziunea britanică au ales *Doina de jale* drept melodie pentru genericul serialului intitulat *Lumina experienței*, iar firma EPIC a editat această melodie pe un disc single care a pătruns pînă în topurile britanice.

În România, Gheorghe Zamfir nu este în nici un caz o cometă trecătoare, ci o stea foarte stabilă. El este absolventul Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, secția de pedagogie și artă dirijorală. Un timp, a condus orchestra de muzică populară *Ciocîrlia*. Dar Gheorghe Zamfir este un pasionat al naiului, unul din cele mai vechi instrumente muzicale din lume. El însuși o spune : „Majoritatea instrumentelor unei orchestre datează de 150 de ani, dar naiul a apărut acum șase milenii. Este un instrument divin. Toți arborii din lume pot deveni naiuri... Și totuși acest instrument nu era prea cunoscut pînă acum 15 ani. Desigur, exista El Condor Pasa, fluierul din Anzi, dar eu am creat noi instrumente pentru nevoile mele crescînde de exprimare. Nimeni înaintea mea nu a încercat să unească naiul cu alte instrumente ale orchestrei."

Dar ce este naiul ?

Naiul este format din mai multe fluiere alăturate, iar instrumentistul cîntă la nai ca și la muzicuță. Naiul se fabrică în dimensiuni diferite, de la naiul care trebuie ținut cu ambele mîini, pînă la cel miniatural, care încape într-o palmă. Cu acest instrument, Gheorghe Zamfir interpretează melodii din folclorul tradițional, în stilul vechilor păstori de pe plaiurile

Scanned with OKEN Scanner

românești. Stilizarea amintește de ansamblurile de muzică populară mai elevate care nu se orientează spre autenticitate și nici spre stilul folk. Virtuozitatea și pasiunea cu care Gheorghe Zamfir se dedică instrumentului său îi cucerește pe ascultătorii de astăzi ai muzicii ușoare care sînt atenți la toate sunetele noi și neobișnuite. Recunoașterea pe plan mondial a muzicii sale este îndreptățită, deoarece Gheorghe Zamfir este un muzician autentic și plin de viață. Succesele pe care le-a obținut și în topurile apusene dovedesc că granițele dintre diferitele genuri muzicale își pierd tot mai mult autoritatea în lumea muzicală de astăzi.

*

Dar Gheorghe Zamfir este în plină ascensiune, și din anul 1979, cînd a fost încheiată această carte, palmaresul său s-a îmbogățit foarte mult și din această cauză autorii versiunii românești consideră necesar să reproducă mai jos citeva opinii autorizate din presa vremii sau chiar confidențe din partea unor maeștri ai muzicii românești, despre cel care este în esențialitatea artei sale Gheorghe Zamfir.

Celebrul dirijor *Sergiu Celibidache* spune : „De cînd există neamul nostru n-am avut niciodată un ambasador care să coste țara așa de puțin și care să fi făcut pentru dînsa așa de mult. De cînd a apărut Zamfir pe piața mondială, folclorul românesc a schimbat clasificarea — astăzi este considerat ca cel mai bogat, profund și diferențiat în lumea întreagă. Așa gîndesc Maurice Bourgues, Luben Jordanoff, Ronny Rogoff, Duttilleux, și după multe și cărunte capete de valoare, așa gîndesc și eu. Zamfir a făcut în doi ani de zile ce n-am reușit eu să fac în 40 (...) Arta lui Zamfir, cu limbajul ei netăgăduit, este mijlocul cel mai direct de a dezvălui tainele sufletului nostru, felul țărînii din care ne sugem vlaga și credințele care ne-au ajutat să ocupăm în istorie locul ce-l ocupăm".

Și *Cella Delavrancea :* „Gheorghe Zamfir posedă simțul vastității, punctînd în spațiu forma unei emoții care va dura în timp și îl ajută la echilibrarea fanteziei ca să exprime esențialul în desfășurarea ei. El dezghioacă misterul unei fluidități sonore și o modelează în expresie. Astfel izbutește o sinteză a stilului în amalgamul ritmurilor populare. Marele artist nu încetează de a ne uimi. După ce ne-a încîntat cu orchestra sa de suflători și coarde, ne prezintă în acest disc compoziții personale, creație izbucnită din atavismul neamului nostru plămădit de poezie și vitejie. Realizează o ciudată asociație : *Orgă și Nai* — gravitatea solemnă și severă cu sprinteneala capricioasă și independentă. Totuși, amîndouă împreună își luminează reciproc virtuțile sonore. În cele opt piese ești robit de farmecul coloritului nuanțelor și de modul parlando al sintaxei muzicale. Aș numi aceste opt piese preludii, pentru că în formația lor se înrudesc cu cele 24 de preludii ale lui Chopin. Prima, o *doină de jale,* evocă durerea unei mame la moartea copilului. Ce pauze expresive punctează adîncimea disperării, unde o temă fragilă în ton major aduce aminte de viață, și ce țipăt ascuțit, sfîșietor o readuce la realitate. Gheorghe Zamfir mînuiește graiul sonor

Scanned with OKEN Scanner

cu știința unui mare psiholog. Orga aduce o mîngîiere cerească plînsului fără întrerupere. Naiul fermecat exprimă toate nuanțele deznădejdii, de la lacrimi pînă la respirația grea a tăcerii. În *Doina Oltului,* orga și naiul agitat evocă munții înalți strîngînd puternic valea rîului, de unde urcă un bocet răscolit atingînd, la sfîrșit, *umbra unui sunet* așa cum numai Gheorghe Zamfir îl poate reuși. Într-o *Mazurka* de Chopin am găsit o frază lungă într-un cromatism de acorduri, înrudită prin emoție cu bocetul compus de maestrul român, acesta din urmă avînd un conținut emoțional mult mai pătrunzător. *Mocimița cu trifoi* rezervă pentru orgă o lungă ascensiune de acorduri de clasică inspirație și ni se înfățișează o procesiune în mers. Naiul desenează plante în floare cățărate pe garduri de-a lungul drumului. Cu ce virtuozitate răsucește naiul melosul popular, mai fulgerător decît o veveriță. Sfîrșește printr-un tulburător apel către omenire la bunătate. Un dans intitulat *Anna* îmbie la entuziasmul tineresc prin variații ritmice originale, aruncate cu o extraordinară rapiditate de artist, care fulgeră brazde sonore atît de dinamice, încît atracția către joc este irezistibilă chiar și pentru un străin de neamul nostru. Joacă chiar orga, prin acorduri majore, minore, pe cînd naiul continuă să împrăștie un torent de veselie. *Arad,* un cîntec melodios, gînditor, se întinde cu lentoarea unei confidențe și liniștește o clipă excesul de exaltare. Este un răspuns primit cu blîndețe la orgă. *Flora* începe, susținută melodic mai întîi, apoi cu revărsări de terțe la orgă și alte motive de tinerească îndrăzneală protestatară. Acest poem pune în valoare talentul tînărului organist Niculae Licareț, pianist remarcabil prin sensibilitate inteligentă, dăruit apoi instrumentului complex, în care își poate reliefa mari posibilități artistice. *Sarmis* — o strigare pe culme de munte este tăiată de o sfichiuire de cravașă. Naiul este elocvent cînd exprimă măreția orizontului. *Domașnea* — în pădure, o pasăre măiastră cîntă pe un ton minor, punctat de picături de lumină rubinie. Fîlfîiri de păsări nocturne se deslușesc în frunziș. Orga tutelară cîntă poezia copacilor — *Tornea* — melodioasă și cochetă ușurează seriozitatea orgei.

Jebel — Les deux instruments tissent une melodie en mi bémol arrondie par la chaleur d'une confession.

Puritatea artei lui Gheorghe Zamfir se naște din absolutul perfecției sale tehnice, cum și din intensitatea talentului creator. Ca și Chopin, el tălmăcește, prin sonoritățile sale, spiritul unor idei. Simțul combinațiilor, diversitatea coloritului, ritmul cu putere telurică, toate suscită puterea evocării unui peisaj și a unei stări sufletești cu o uluitoare rapiditate. Gheorghe Zamfir fermecător vrăjitor al instrumentului pe care îl înnobilează prin arta sa captivantă, astăzi este cunoscut în lumea întreagă."

Într-adevăr, Gheorghe Zamfir este cunoscut în întreaga lume. Iată cîteva opinii :

Sub titlul *„Zamfir și naiul său — un milion de discuri vîndute în Canada"*, „La Pressee" din Montreal, din 15.X.1983, publică un articol semnat de Denis Lavoie, din care citîm : „Milioane de discuri vîndute, sute de spectacole, succesul internațional au ridicat și mai mult prestigiul acestui muzician și compozitor care dorește să redea locul ce i se

Scanned with OKEN Scanner

cuvine în orchestrele simfonice unui instrument vechi de 6000 de ani. Zamfir este maestrul necontestat al instrumentului său, omul care a făcut cel mai mult și cel mai bine pentru a insufla o nouă viață celui mai vechi instrument muzical cunoscut în lume."

Dintr-un articol publicat în ziarul canadian „Windsor Star", din 16 octombrie 1983, citățm : „Gheorghe Zamfir este unul dintre artiștii ale căror discuri se vînd cel mai mult în Canada, este un artist al străvechiului nai. Doar în decurs de trei ani a vîndut în Canada 1.120.000 discuri. Și continuă să bată toate recordurile, uimindu-l chiar pe conducătorul companiei care s-a încumetat, în 1980, să-i distribuie primul său disc. În ianuarie 1981, majoritatea companiilor de discuri din Canada se îndoiau că Derek Steede, de la firma Polygram Record, făcuse o afacere bună cu Zamfir, dar s-au înșelat. Pînă în prezent doar discul *Păstorul singuratic* s-a vîndut în peste 400.000 exemplare, ceea ce înseamnă că și-au cîștigat de patru ori statutul de disc de platină. În adevăr, după standardul canadian, un disc de aur trebuie să se vîndă în cel puțin 50 000 de exemplare. În cazul discului de platină — 100.000".

În cronica sa pe care Wilder Penfield o face concertului de la Toronto și publicată în „Toronto Sun" din 20 octombrie 1983, Gheorghe Zamfir este numit „un Hendrix al naiului". Tot în cuprinsul cronicii sale, Wilder Penfield mai spune : „Gheorghe Zamfir este un miracol. El tratează instrumentul său tradițional cu deosebită seriozitate. În concertul său, Zamfir cîntă și piese elegiace, acompaniat de patru instrumentiști talentați. El cîntă de asemenea muzică de dans, exotică, în ritm îndrăcit, de asemenea susținut de fanaticul său taraf. Sînt incredibile virtuozitatea, ritmul alert. Ascultîndu-l îți vine să crezi că faimoasa piesă *Zborul cărăbușului* de Rimski Korsakov este un andante. Varietatea pieselor interpretate uimește, într-o explozie de fantezie spontană treci, pe nesimțite, de la Mozart la Mc Cartney, și la cîntecul popular francez *Frère Jacques,* muzica îți evocă păsări de junglă, cărăbuși în cadențe de jazz, în alternanță cu tăceri dramatice."

Și ca să încheiem această suită de opinii, mai citățm din „Sunday Star", din 23 octombrie 1983, unde Jones Gaynor spune printre altele :

„Este extraordinară muzica lui Gheorghe Zamfir, trebuie să-l vedeți pe *regele naiului* în acțiune. În concertul de miercuri din sala Massey, concert repetat și joi, naistul a delectat mulțimea de spectatori cu o inimaginabilă diversitate. Găseai acolo tot ce vrei, de la pop la jazz, de la muzică țigănească la marii clasici. Uimește, nu numai varietatea repertoriului, dar și intensitatea interpretării".

Așadar, Gheorghe Zamfir „dezghioacă misterul unei fluidități sonore și o modelează în expresie" (Cella Delavrancea), arta lui „cu limbajul ei netăgăduit este mijlocul cel mai direct de a dezvălui tainele sufletului nostru" (Sergiu Celibidache) ; el este „maestrul necontestat al instrumentului său" (Denis Lavoie) ; „muzica sa are o putere magnetică greu de explicat" (Derek Steede), iată doar cîteva puncte de referință care vin în sprijinul afirmației că acest „fermecător vrăjitor al instrumentului pe care îl înnobilează prin arta sa captivantă este astăzi cunoscut în lumea întreagă."

Scanned with OKEN Scanner

Muzica ușoară din Republica Democrată Germană a continuat pe de o parte tradiția cîntecelor de cabaret și a șansonetei de teatru a anilor '20, printre care s-a impus atenției mai ales *Opera cerșetorilor* de Bertolt Brecht (1898—1956)[1] și Kurt Weill[2]. O reprezentantă a acestui gen este *Gisell May* (1924—). Pe de altă parte, aici s-a dezvoltat o producție foarte mare de melodii de dans ce aparțineau curentului principal. Formațiile de rock au început să pătrundă treptat în emisiunile de radio și au fost înregistrate pe discuri încă din anii 1964—1965, dar marea schimbare a avut loc în anii '70. Factorii de decizie din această țară au sprijinit mai temeinic decît în celelalte țări socialiste dezvoltarea muzicii ușoare, a cărei influență este așa de mare asupra tineretului. Rezultatul acestui fapt a declanșat o adevărată ofensivă care a condus la susținerea tinerelor formații atît de apreciate de publicul tînăr care-și vedea exprimate prin limbajul muzicii propriile visuri.

În anul 1973 a fost înființat Comitetul pentru arta de divertisment care are aproape competența unui minister. Direcția sa generală, care dispune de un mare număr de specialiști, coordonează atît activitatea instituțiilor din acest domeniu, dar contribuie și la producerea directă a diferitelor programe de divertisment. Datorită sprijinului constant și eficient din partea acestui organ tutelar, unii reprezentanți ai muzicii ușoare din R.D.G. pătrund și în muzica vecinilor din Apus, cărora li se pot adresa direct, fără nici un fel de dificultate, deoarece vorbesc aceeași limbă. Primele succese în acest fel au fost obținute de *Frank Schöbel* (1942—), ca reprezentant al curentului principal, cu cîntece deosebit de melodioase și atractive. În anul 1974, Frank Schöbel a primit Premiul Național pentru creația sa muzicală. Pe drumul trasat de el a pornit și duetul format din *Monika Hauff* (1944—) și *Klaus-Dieter Henkler* (1944—), care combină sunetul răcoritor al curentului principal cu elemente de folk stilizate. Acest duet este foarte prețuit de public. Astăzi, pe acest drum continuă și alte formații de rock. Dintre acestea, demnă de semnalat este formația Puhdys.

PUHDYS. Formația care reprezintă cartea de vizită a rock-ului din R.D.G., în cadrul rock-ului universal, este *Puhdys*, cu următoarea structură organizatorică :

Dieter Birr *(chitară, voce)*
Dieter Hertrampf *(chitară, voce)*
Peter Meyer (instrumente cu clape, flaut)

Harry Jeske *(chitară, tas)*
Gunther Wosylus *(baterie)*

---

[1] Bertolt Brecht, poet, autor dramatic și regizor german din R.D.G., inițiatorul „teatrului epic" cu profunde implicații umaniste. Dintre operele sale dramatice, menționăm : *Mutter Courage, Omul cel bun din Siciuan, Teroarea și mizeriile celui de al III-lea Reich, Cercul de cretă caucazian* ș.a. Este întemeietorul instituției teatrale „Berliner Ensemble". În anul 1954 i s-a acordat Premiul Lenin pentru Pace.

[2] Kurt Weill (1900—1950), cunoscut compozitor american de origină germană. Opere : *Opera de trei parale* pe un libret de Bertolt Brecht, balete, un concert pentru vioară, muzică de film, piese vocale ș.a.

Cu această structură organizatorică, formația Puhdys durează de 10 ani fără nici o schimbare a componenței sale, iar din anul 1972 apare regulat pe primul loc în ancheta revistei „Viața nouă."

Puhdys a înregistrat 5 discuri L. P., care au apărut în R.D.G., și 3 discuri L. P., în R.F.G., unde și-a cucerit un public statornic de admiratori care reușesc să umple sala uriașă a Filarmonicii Berlinului de Vest. Puhdys este una dintre puținele formații care cîntă muzică rock în limba germană. Concertele acestei formații au strălucirea și fastul marilor showuri, inclusiv efectele de lumină și norii de ceață, gen de spectacole prezentate de Puhdys cu mult înainte de formațiile rock din alte țări socialiste. Repertoriul său are un caracter puțin enciclopedic, necesar în țările în care o specializare prea mare se afirma doar cu mari dificultăți. Puhdys interpretează piese ale rock-and-roll-ului clasic care astăzi sînt prezentate numai ca o reminiscență a vechilor perioade trecute. Cîntecele acestea în stilul hard-rock (rock întărit), cu ritm și sunet expresiv, sînt interpretate în maniera colajelor sonore prezentate de formații în genul lui Pink Floyd. Critica muzicală din R.D.G. apreciază foarte mult colaborarea formației Puhdys cu Wolfgang Tilgner (1932—), dramaturg la Friedrichstadpalast din Berlin. Wolfgang Tilgner este considerat un poet contemporan de seamă. A scris multe texte pentru cîntecele formației Puhdys, dintre care unele au devenit șlagăre. Aceste texte exprimau uneori un apel direct la recunoașterea unui adevăr absolut : *Vorn ist das Licht* („Lumina este în față"), *Geh dem Wind nicht aus dem Wege* („Să nu mergi prin furtună la drum"), *Lied für Generationen*

Scanned with OKEN Scanner

(„Un cîntec pentru generație").

Toți membrii formației Puhdys sînt absolvenți ai școlii muzicale din Berlin. La succesul acestei formații a contribuit și buna organizare a muzicii ușoare din R.D.G. care oferă tinerilor interpreți multe șanse de afirmare. De pildă, membrii formației Puhdys s-au afirmat prin intermediul programelor radio, „Studioul muzical D. T. 64", prin colaborarea la diferite filme, cum sînt *A doua viață a lui Friedrich Georg Wilhelm Platow* și *Legenda despre Paul și Paula*, ca și prin participarea la diferite concursuri de muzică ușoară ce se organizează în R.D.G., din doi în doi ani. Așa cum se întîmplă și în alte părți, Puhdys este rezultanta condițiilor de dezvoltare a muzicii ușoare din R.D.G., exprimă dinamica acestui proces, dar în același timp, această formație contribuie în mod activ și la buna desfășurare și esențializare a rezultatelor sale.

*

Despre Ungaria se spune că este o țară a rock-ului Această afirmație este pe deplin întemeiată, deoarece explozia formațiilor rock din anii '60 a atins dimensiuni greu de egalat pentru alte țări. În anul 1965, numai în capitala țării, la Budapesta, erau 750 de formații rock, iar numai peste cîțiva ani, în 1969, se înregistraseră 2.400 de asemenea formații. Din începuturile marcate de perioada necesară pentru copierea și prelucrarea repertoriului străin, s-a dezvoltat o recoltă bogată de muzicieni experimentați care se bazează astăzi în special pe compoziții proprii. O mare însemnătate a avut sprijinul organizațiilor și al revistelor de tineret, cît și împrejurarea că rock-ul nu s-a lovit aici de nici o opreliște. Mai mult decît atît, în Ungaria a fost publicat cel dintîi studiu sociologic despre muzica rock, ceea ce nu s-a întîmplat în nici o altă țară socialistă.

Printre formațiile cele mai renumite din Ungaria pot fi relevate, pentru ponderea lor artistică, *Lokomotiv G. T. Omega, Metro, Hungaria* ș.a. În ceea ce privește interpretele curentului principal, ca de exemplu *Sarlota Zalatnay*, se inspiră mai mult din muzica rock. Dar personalitatea principală a muzicii ușoare ungare este muzicianul și compozitorul înzestrat cu calități remarcabile, Gabor Presser, al cărui profil de efigie vom încerca să-l conturăm mai jos.

GABOR PRESSER. Compozitor, pianist, organist și cîntăreț, dar mai presus de toate aceste valențe spirituale, reprezentantul de seamă al rock-ului maghiar, *Gabor Presser* a fost și conducătorul mișcării rock din această țară, în perioada în care Ungaria — cea dintîi dintre țările socialiste — a luat contact cu elita mondială a rock-ului. Formația *Omega*, care s-a înființat în anul 1962, a pătruns printre cele mai bune formații de acest gen din Europa. La invitația celebrului Spencer Davis Group, formația Omega a plecat în Anglia, unde a dat o serie de concerte alături de *Eric Clapton*, *Ginger Baker* și alte vedete de renume mondial. Apoi Omega a participat la numeroase festivaluri internaționale, iar în anul 1970 a

Scanned with OKEN Scanner

luat parte și la Festivalul Yamaha din Tokio, unde a obținut locul III. În această perioadă, într-adevăr, formația Omega făcea par-

te dintre cele mai importante grupări muzicale din întreaga Europă.

În anul 1971, Gabor Presser, împreună cu bateristul *Jozsef Laux* și cu încă alți doi membri, au înființat „supergrupul" *Locomotiv GT*, care a continuat calea triumfală a formației Omega. Locomotiv GT a început să înregistreze și pentru firma CBS, unde primul album al grupului a fost realizat de *Jimmy Miller* care participase și la realizarea discului L.P. Rolling Stones. Dar Gabor Presser a compus și cîntece de altă factură. La festivalul din Split, care a avut loc în anul 1972, el a obținut locul întîi cu o melodie orientată în stilul soul, iar în 1973, a compus un musichall bazat pe tema unei nuvele pline de poezie, *Un reportaj imaginar despre festivalul pop din America* de Tibor Déry. Aici, muzica rock este încadrată în subiectul dramatic într-un mod unic în creația mondială. Desigur, acest fapt a determinat și autenticitatea muzicii. În cuprinsul acestui musicall sînt comentate aspectele problematice care au fost legate atît de frecvent de acest gen muzical și în acest fel, scriitorul realizează un efect deosebit de pozitiv. *Reportajul imaginar* a fost jucat în toate țările socialiste, iar în R.D.G. s-a pus problema și a unei versiuni cinematografice. Un rol însemnat au avut și textele cîntecelor scrise de Anna Adamis. Ea a realizat majoritatea textelor pentru cîntecele din repertoriul formației Omega și Locomotiv GT. Anna Adamis este soția lui Joszef Laux și face parte din generația pionierilor rock, cunoaște sentimentele acestora și știe să le exprime în așa fel încît ele să fie acceptate și de generațiile viitoare.

Cariera lui Gabor Presser are o nuanță de copil minune. A învățat să cînte de la vîrsta de 4 ani, apoi a studiat la secția de pian și canto clasic din cadrul Academiei de muzică „Bela Bartok" din Budapesta, iar primele melodii a început să le compună de la vîrsta de 15 ani. De-a lungul întregii sale activități, Gabor Presser a lucrat cu perseverență și în mod constant, a cizelat necontenit expresia fiecărui cîntec, și multe dintre realizările sale se situează, din punctul de vedere al exigenței europene, deasupra mediei. Și dacă afirmăm că un clasic rock de valoarea lui Gabor Presser ar fi greu de găsit în celelalte țări socialiste, am spus tot ce se poate spune despre un adevărat ctitor al muzicii ușoare din Ungaria.

Scanned with OKEN Scanner

Exemplul cel mai interesant de modul în care poate fi acceptat noul val din muzica ușoară ni-l oferă fără îndoială Polonia. Ca și în Ungaria și în Polonia, muzica rock a fost primită sub patronajul înțelegător al organizațiilor de tineret. Acest lucru a fost necesar deoarece manifestările pline de un entuziasm înflăcărat ce au acompaniat concertele primei formații de rock poloneze *Rhytm-and-blues* (1959), au condus la interzicerea acestor concerte, și pînă la urmă la destrămarea formației. Următoarea formație intitulată *Roșii și negri,* cu sprijinul revistei de tineret „În jurul lumii", a fost introdusă în acțiunea *„Căutăm candidați pentru festivalul tinerelor talente"*. În cadrul acestei vaste acțiuni de proporții naționale, formația Roșii și negri a străbătut întreaga Polonie, acompaniindu-i pe tinerii interpreți. Cam din aceiași ani a fost înființată și Federația Poloneză de jazz, organizație a tinerilor muzicieni care, cu timpul, a reușit să preia în mîinile ei conducerea acestui gen muzical. Federația de jazz a început să se îngrijească și de grupurile rock, stimulînd în felul acesta, atît activitatea și posibilitățile formației, cît și prestigiul său pe toate planurile. Federația de Jazz și-a creat de asemenea și o agenție de impresariat artistic proprie, a doua ca mărime din Polonia, însă înzestrată cu un extraordinar dinamism organizatoric. Numai în decursul anului 1970 noul impresariat artistic a organizat 180 de concerte jazz și 300 de concerte rock. Evident, această proliferare a concertelor de rock și de jazz a fost avantajoasă pentru calitatea muzicii ușoare noi de care se îngrijeau cei ce o practicau și o înțelegeau cel mai bine, iar beneficiile obținute erau investite în mod generos în interesele comune ale muzicienilor.

Astăzi, în Polonia, se organizează numeroase festivaluri mai mici sau mai mari, în programele cărora jazzul se împletește cu rock-ul mai pretențios, într-un climat de generozitate activă care știe că numai prin promovarea valorilor se pot consolida pozițiile cucerite într-o bătălie care nu s-a încheiat definitiv, ostilitățile desfășurîndu-se în continuare, dar de pe acum se profilează pe zare silueta inefabilă a învingătorului : MUZICA !

Polonia dispune de cel mai bogat sezon concertistic din toate țările socialiste, cu o largă participare a oaspeților de peste graniță. Tot în Polonia există o foarte bogată colecție de discuri, iar publicul tînăr polonez este cel mai matur și mai bine informat din Europa. În aceste condiții prielnice afirmării talentelor, Polonia a devenit o rampă de lansare pentru o serie de artiști care s-au înscris pe orbita celebrității. Astfel, *Krzystof Komeda* (1931—1969), inițial pianist de jazz, a plecat la Hollywood, unde a devenit compozitor de muzică de film cu mare succes. De asemenea și *Katarzyna Gärtner* (1942—) care, la început, a fost pianistă ca și Komeda, a ajuns autoarea unor melodii cuceritoare și în primul rînd a musicall-ului *Desenat pe sticlă*, prezentat în mai multe țări, unde a fost ovaționat. Și muzicienii polonezi, în special cei de jazz, se afirmă destul de des în străinătate. Altsaxofonistul *Zbigniew Namylowski* (1939—), violonistul și tenorsaxofonistul *Michal Urbaniak* și soția sa *Urszula Dudziak*, sau pianistul *Adam Mackowicz*, au fost foarte bine primiți de publicul și de critica americană. Iar grupul SBB face parte dintre cele mai renumite formații rock din țările socialiste. Autorii-interpreți *Marek Grechuta* (1945—) și

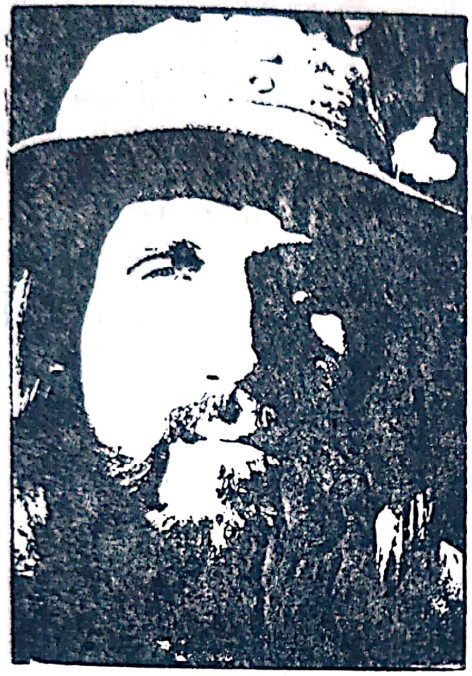
Tadeusz Wozniak reprezintă valul meditativ al mișcării folk. De asemenea, trei dintre lucrătorii Federației poloneze de jazz au fost decorați în anul 1973 de ministrul culturii și artei din Polonia, de unde rezultă tocmai prețuirea de care se bucură acest gen muzical din partea organelor de resort. În liniile sale mari, activitatea bine organizată și constantă a muzicii ușoare din Polonia, care prezintă într-adevăr o calitate artistică superioară, poate fi invidiată de orice altă țară europeană. Cu un evantai tematic bine diversificat și aducînd din tradițiile muzicale poloneze adevărate pepite aurifere din care s-au putut făuri juvaieruri strălucitoare ce au stîrnit admirația celor gata în orice clipă să prețuiască frumusețea unei creații ce luminează sufletul omului, muzica ușoară poloneză n-a făcut decît să urmeze o cale deschisă de geniul unui popor unde continuă să se audă bătăile inimii lui Frederic Chopin, întemeietorul școlii muzicale naționale polone.

CZESLAW NIEMEN. Sub numele de *Juliusz Wydrzycki*, s-a născut la 16 februarie 1939, în localitatea Wasiliszky de lîngă rîul Niemen, cel care avea să devină *Czeslaw Niemen*. În anul 1958 s-a mutat la Gdansk, unde a apărut pentru prima dată pe scenele cabaretelor studențești. De atunci, an de an, Czeslaw Niemen și-a cizelat expresia și stilul interpretativ în așa măsură și cu rezultate atît de remarcabile, încît în anul 1962 a fost unul dintre laureații primei ediții a Festivalului tinerelor talente din Stetin. Acest festival fusese organizat în Polonia cu un scop precis și anume legalizarea muzicii rock. Cu tot succesul obținut, Czeslaw Niemen a continuat să-și perfecționeze arta interpretării, și după cinci ani a devenit solistul formației *Albaștrii și negrii* cu care a concertat la Paris în sala Olympia, în Suedia și la Festivalul din Rennes. Cu prilejul acestor concerte el a descoperit rhytm-and-blues-ul și soul-ul, pe care însușindu-și-le în mod creator a realizat un stil nou, denumit de presa de specialitate *soul slav*. Ca toate etichetele convenționale, și această denumire este aproximativă. Sigur, nimeni nu poate pune sub semnul întrebării caracterul slav al muzicii lui Czeslaw Niemen. El provine dintr-un mediu unde trăiau laolaltă elemente ale folclorului polonez, rus și bielorus și poate de aceea caracterul slav al muzicii sale are un timbru special, o nuanță mai generală. În ceea ce privește soulul, așa cum a dovedit-o evoluția sa ulterioară, a avut în creația lui Niemen numai un rol suplinitor a tot ceea ce fusese adus în muzica ușoară de negrii americani. La început, Czeslaw Niemen avea ceva din *Ray Charles* sau din *Clyd Mc Phatter*, dar apoi el a trecut la free jazz, și pînă la urmă s-a dedicat sonorității libere a sintetizatoarelor și a instrumentelor electronice cu clape. Czeslaw Niemen a reușit să transforme aceste sunete, de obicei mai reci și artificiale, într-un spectru cald, catifelat, de tonuri pastelate în care sentimentele noastre de astăzi se contopesc cu amintirile trecutului preistoric și cu viziunile viitorului, într-o sinteză impresionantă care nu-l poate lăsa indiferent nici pe cel mai împietrit ascultător.

În anul 1967, Czeslaw Niemen s-a despărțit de formația Albaș-

Scanned with OKEN Scanner

trii și negrii, constituindu-și un grup al său care s-a numit mai întîi *Akwarele*, apoi *Grupa Niemen*, iar pînă la urmă s-a renun-



țat la orice denumire. Între timp, a început să facă tot felul de combinații de instrumentiști cu care se completa mai bine și care erau disponibili pentru înregistrări. Primul album al lui Czeslaw Niemen s-a intitulat *Ce ciudată este această lume*, în care cîntecele melodioase se combinau cu o meditație filosofică profundă. A urmat apoi o altă perioadă în care Czeslaw Niemen a transpus pe note poeziile clasicilor polonezi. Cu ajutorul muzicii rock el a reușit să popularizeze aceste poezii și în rîndul tinerilor ascultători din zilele noastre.

Timp de aproape 12 ani, Czeslaw Niemen a fost prima stea a muzicii ușoare poloneze. Trebuie însă menționat că el a dorit întotdeauna să se conducă după viziunea sa personală, cu toate că numai puțini dintre admiratorii săi au fost dispuși să-l urmeze pe această cale. Incomoditatea decurgea din faptul că acest artist, de o indiscutabilă originalitate, nu avea alt punct cardinal în tot spațiul muzicii poloneze decît propria sa conștiință creatoare. O atitudine asemănătoare a adoptat și față de societatea CBS, care încheiase cu el un contract pe mai mulți ani și i-a pus la dispoziție studiourile de înregistrare din New York, înlenindu-i să cînte alături de marii muzicieni sau împreună cu formațiile celebre cum era de exemplu *Orchestra Mahavishnu*. Czeslaw Niemen producea împreună cu colaboratorii săi o muzică interesantă și meditativă, uneori adevărate declarații patetice pentru proclamarea demnității umane, dar în nici un caz nu o muzică de acel gen care să corespundă întru totul imaginilor comerciale ale societății. În aceasta consta de altfel cea mai mare problemă a lui Czeslaw Niemen, dar în același timp și cel mai mare merit al său. El nu-i înțelegea pe acei interpreți care „se mulțumeau cu ceea ce au învățat odată și nu caută nimic nou", fixîndu-se ca statuile pe un soclu definitiv, într-o experiență, ce e drept, turnată în bronz, însă incapabilă să mai iasă din propria sa crustă. Czeslaw Niemen vrea să descopere mereu lumi noi, el leagă moștenirea folclorică cu sunetele sintetizatoarelor, cîntă singur melodii pentru opt voci și interpretează tehnica playback-ului la mai multe instrumente, deoarece are impresia că instrumentiștii pe care i-ar putea avea la dispoziție ascultă prea multă muzică străină care își lasă amprenta asupra expresiei lor. Sigur, această mare personalitate nu reușește întotdeauna totul exact, așa cum dorește, dar a-

Scanned with OKEN Scanner

tunci cînd reușește, el creează o muzică atît de unitară, de expresivă și de convingătoare care merită să fie ascultată și apoi să devină obiect de meditație.

Fără îndoială, Czeslaw Niemen este un gen de interpret care cu greu s-ar fi putut dezvolta în altă parte decît în Polonia. Dar muzica sa poate comunica direct cu toți ascultătorii meditativi din orice colț al lumii, tocmai datorită acelei substanțe umaniste pe care artistul a acumulat-o de-a lungul vremii și care, în contactul cu sensibilitățile individuale, a căpătat o strălucire nouă. Aprofundată, muzica lui Czeslaw Niemen își precizează și mai mult conturul, și substanța sa se încarcă de noblețe spirituală.

Odraslă curată a Poloniei, Czeslaw Niemen i-a restituit patriei, pe căile cele mai directe ale comuniunii, o bună parte din comorile primite, dar nu exact aceleași, ci într-o stare de grație cum sub alte climate ar fi fost cu neputință.

TABELUL SUCCESULUI VII

Și în țările socialiste, cititorii revistelor de tineret îi desemnează pe cei mai îndrăgiți interpreți de muzică ușoară, programele de radio sau televiziune prezintă cele mai populare cîntece ale anului, iar vînzarea de discuri este stabilită în cifre cît mai exacte, chiar dacă aceste cifre nu sînt întotdeauna date publicității. Metodele și modalitățile în care sînt legate printr-un singur fir comun : caracterul lor de joc de țară, așa că ar fi dificil să căutăm un numitor comun al acestor anchete care sînt legate printr-un singur fir comun : caracterul lor de joc de societate.

Ca o mostră a acestor anchete prezentăm pe cea realizată de revista sovietică „Clubul și creația populară". Prima ediție a acestei anchete a avut loc în anul 1977, cu un anumit număr de categorii, a doua ediție, din anul următor, a introdus mai multe categorii și se pare că va fi creată o nouă tradiție. Conform datelor publicate de organizatori, 82% din participanți sînt tineri pînă la 25 de ani, dintre care 72% provin din regiuni agricole și sate mici, iar 28% din orașe mari. În prima ediție, interpreții și interpretele erau trecuți în aceeași categorie. În anul următor s-au separat.

Scanned with OKEN Scanner

Anul	Interpreți și interprete	Formații
1977	1. Alla Pugaciova 2. Sofia Rotaruova 3. Lev Lescenko 4. Jevggenij Martynov 5. Sergei Zacharov 6. Alexandr Gradskij 7. Irina Ponarovska 8. Edita Pjechova 9. Ludmila Sencinova 10. Valentina Tolkunovova	1. Pjesnari (Minsk) 2. Ariel (Celjabinsk) 3. Samocvety (Moskva) 4. Vesjolyje rebjata (Moskva) 5. Plamja (Moskva) 6. Lejsa, pjesna (Moskva) 7. Pojuscijie gitary (Leningrad) 8. Nadezda (Moskva) 9. Pojuscije serdca (Moskva) 10. Orero (Tbilisi)
1978	1. Lev Lescenko 2. Alexandr Gradskij 3. Jevgenij Martynov 4. Michail Bojarskij 5. Albert Asadullin 6. Jevgenij Golovin 7. Muslim Magomajev 8. Josif Kobzon 9. Genadij Belov 10. Juri Antonov	1. Pjesnari (Minsk) 2. Ariel (Celjabinsk) 3. Samocvety (Moskva) 4. Sinnaja ptica (Kujbisev) 5. Vesjolyje rebjata (Moskva) 6. Lejsa, piesna (Moskva) 7. Plamja (Moskva) 8. Muzyka (Moskva) 9. Pojuscije serdca (Moskva) 10. Pojuscije gitary (Leningrad)
	1. Alla Pugaciova 2. Sofia Rotaruova 3. Roza Rymbajevova 4. Irina Ponarovska 5. Valentina Tolkunovova 6. Ludmila Sencinova 7. Zanna Biceska 8. Edita Pjechova 9. Jelena Kamburovova 10. Maria Pachomenko	

Scanned with OKEN Scanner

PE DRUMUL AVENTURILOR

Oameni, bine s-auziți
Urechile vă ciuliți !

(Voskovec + Werich, Jezek, Ce lubese pe lume)

Scanned with OKEN Scanner

SFATUL CEL BUN ESTE SCUMP

Un proverb ceh spune :

Sfatul bun e o comoară
Doar în aur se măsoară !

Este foarte adevărat, dar mai sînt și alte zicale care privesc sfaturile destul de sceptic :

Cu hambarul plin de sfaturi
Niciodată nu te saturi !

sau această variantă :

Sfatul rămîne-n cuvinte,
Fapta merge înainte !

Admiratorii muzicii ușoare sînt mai degrabă adepții ultimei ipostaze paremiologice. În mod obișnuit ei fac parte din tînăra generație, în timp ce sfaturile provin de la părinții lor. Așa este. Muzica ușoară face parte din acele domenii în care cele două generații nu se înțeleg prea bine. Și în această situație, ce face muzica ușoară ? Spre care generație își înclină steagul ?

Ambiția sa este aceea de a exprima caracteristicile generației tinere, și aceasta într-un mod cît mai neinteligibil pentru generația anterioară. Lozinca lansată de așa-zisa „revoluție culturală" americană din prima jumătate a celui de al VI-lea deceniu al secolului nostru, formulată astfel : *Nu-i credeți pe cei care au trecut de 30 de ani !*, a constituit un adevărat scut de apărare împotriva sfaturilor ce veneau dintr-un alt mediu străin de cel al generației noi.

Dar totul este relativ !

E foarte greu de precizat cît de mult au profitat de pe urma acestei lozinci toți cei care în acea vreme aveau 20 de ani, iar astăzi au trecut de patruzeci de primăveri în floare !

Un observator atent care ar fi avut prilejul să urmărească alternarea valurilor furtunoase cu perioade de acalmie, fenomen care a avut loc în acest domeniu timp de cîteva decenii, ar putea ajunge la următoarea concluzie sceptică destul de întemeiată : Sînt bune la ceva aceste sfaturi ?

Muzica ușoară se află într-o legătură mult mai strînsă cu viața decît oricare alt domeniu de artă, și oamenii învață să trăiască prin propria lor experiență și nu prin sfaturi. Experiența este necesară nu numai pentru a da sfaturi, ci și pentru a ști cum să primești sfaturile. Dar, de fapt, o mare parte a vieții este formată din victorii de neînțeles, victoriile optimismului asupra experienței. Și în om, pînă la urmă, va ieși triumfătoare nevoia de a împărtăși cu aproapele său ceea ce consideră experiența sa de viață.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, vom încerca şi noi acum, la sfîrşitul cărţii noastre, să facem acelaşi lucru, cu toate că sîntem conştienţi că succesul unei astfel de încercări va depinde de anumite limite necesare pe care ni le vom impune de la început.

DESPRE PERICOLUL SKROLISMULUI

Într-unul din cîntecele interpretate la teatrul „Semafor" se povesteşte despre un personaj *Skrol*, care a încercat să alunge, cu o bîtă, o viespe ce se aşezase pe nasul regelui. Rezultatul obţinut este într-adevăr radical :

Primi-ntr-o bună zi poruncă Skrol.
Chiar de la rege ca să-şi intre-n rol,
S-alunge viespea ce-şi făcuse cale
Chiar sus, pe nasul Majestăţii Sale.
Şi Skrol, cu-o bîtă-n mînă a venit
Şi, să gonească viespea, a lovit
Şi a ucis cu bîta, se-nţelege,
Şi viespea de pe nas, dar şi pe rege !

Desigur, muzica uşoară oferă ocazii deosebit de prielnice pentru relevarea unor procedee asemănătoare. Majoritatea ascultătorilor au faţă de această capacitate a muzicii uşoare un punct de vedere destul de personal. Prin perdeaua destul de vagă a amintirilor din copilărie, ei îşi reamintesc de melodiile care i-au înconjurat în primele zile de şcoală. Le revin în minte cîntecele ce au răsunat în preajma lor, în ciuda protestelor profesorilor şi ale părinţilor, cîntecele care le-au fost atît de apropiate la primele şoapte de iubire, ca şi cele pe care le-au auzit atunci cînd s-au despărţit de prima lor dragoste. Aşa că este foarte greu să adopţi o atitudine de indiferenţă, distantă, faţă de această muzică, deoarece ea, pur şi simplu, îţi aparţine, precum le aparţine şi celorlalţi care au străbătut aceleaşi itinerarii de viaţă. Şi din acest sentiment de proprietate izvorăşte şi înclinaţia naturală spre judecăţi categorice şi absolute. Ceea ce place unuia, este în mod sigur lucrul cel mai potrivit şi indicat şi pentru celălalt : cine are o părere diferită este un incapabil, lipsit de gust şi ar trebui să se ia măsuri severe împotriva sa. Dar muzica uşoară este o arenă a emoţiilor, pasiunilor, precum şi a atitudinilor personale care nu acceptă părerile altora. S-ar părea că una dintre principalele cauze ale acestui fenomen este tinereţea, lipsa de maturitate a celor care determină asemenea conflicte. Însă lucrurile nu stau întot-

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, vom încerca şi noi acum, la sfîrşitul cărţii noastre, să facem acelaşi lucru, cu toate că sîntem conştienţi că succesul unei astfel de încercări va depinde de anumite limite necesare pe care ni le vom impune de la început.

DESPRE PERICOLUL SKROLISMULUI

Într-unul din cîntecele interpretate la teatrul „Semafor" se povesteşte despre un personaj *Skrol*, care a încercat să alunge, cu o bîtă, o viespe ce se aşezase pe nasul regelui. Rezultatul obţinut este într-adevăr radical :

Primi-ntr-o bună zi poruncă Skrol.
Chiar de la rege ca să-şi intre-n rol,
S-alunge viespea ce-şi făcuse cale
Chiar sus, pe nasul Majestăţii Sale.
Şi Skrol, cu-o bîtă-n mînă a venit
Şi, să gonească viespea, a lovit
Şi a ucis cu bîta, se-nţelege,
Şi viespea de pe nas, dar şi pe rege !

Desigur, muzica uşoară oferă ocazii deosebit de prielnice pentru relevarea unor procedee asemănătoare. Majoritatea ascultătorilor au faţă de această capacitate a muzicii uşoare un punct de vedere destul de personal. Prin perdeaua destul de vagă a amintirilor din copilărie, ei îşi reamintesc de melodiile care i-au înconjurat în primele zile de şcoală. Le revin în minte cîntecele ce au răsunat în preajma lor, în ciuda protestelor profesorilor şi ale părinţilor, cîntecele care le-au fost atît de apropiate la primele şoapte de iubire, ca şi cele pe care le-au auzit atunci cînd s-au despărţit de prima lor dragoste. Aşa că este foarte greu să adopţi o atitudine de indiferenţă, distantă, faţă de această muzică, deoarece ea, pur şi simplu, îţi aparţine, precum le aparţine şi celorlalţi care au străbătut aceleaşi itinerarii de viaţă. Şi din acest sentiment de proprietate izvorăşte şi înclinaţia naturală spre judecăţi categorice şi absolute. Ceea ce place unuia, este în mod sigur lucrul cel mai potrivit şi indicat şi pentru celălalt : cine are o părere diferită este un incapabil, lipsit de gust şi ar trebui să se ia măsuri severe împotriva sa. Dar muzica uşoară este o arenă a emoţiilor, pasiunilor, precum şi a atitudinilor personale care nu acceptă părerile altora. S-ar părea că una dintre principalele cauze ale acestui fenomen este tinereţea, lipsa de maturitate a celor care determină asemenea conflicte. Însă lucrurile nu stau întot-

deauna așa. Generațiile mijlocii și mai vîrstnice renunță uneori la îndîrjirea lor adolescentină și la judecățile lor nefundamentate. Anchetele sociologice au demonstrat că adepții rock-ului acceptă mai repede muzica populară decît acceptă admiratorii acestui gen muzica rock. În această situație „skrolismul" se simte în muzica ușoară ca la el acasă. Orice gen al muzicii poate fi lichidat cu o singură lovitură de bîtă, dacă viespea se așază pe nasul Majestății Sale ! Dar același skrolism poate asalta muzica ușoară și din afara ei. Pentru criticii disprețuitori, adepți ai „artelor mai rafinate" nu constituie o problemă să pună mîna pe o mătură și să strîngă întreaga muzică ușoară într-un colț ca pe ceva profanator și fără nici o valoare din punctul de vedere al artei adevărate. Dar nu este numai această încercare de a demola edificiile muzicii ușoare, ridicate cu atîta trudă și abnegație. Pericolul mai vine și din partea acelor critici care și-au stabilit reședința chiar în domeniul muzicii ușoare, și din această cauză acordă unor creații ale acestui gen importanța singurei arte vii, adevărate a epocii noastre, în strălucirea căreia totul din jur pălește. În această viziune, jazzul sau rock-ul pot fi considerate drept unica expresie muzicală a zilelor noastre, restul fiind doar un decor fără viață și fără sens. Extremele nu pot fi uneori evitate nici de o altă școală care, într-un mod semănător, supraapreciază capacitatea muzicii ușoare de a modela gîndirea și simțirea omului. În mod sigur, muzica ușoară dispune de o astfel de capacitate și ar fi incorect s-o trecem cu vederea, dar la fel de incorect ar fi să deducem de aici că, în primul plan al fiecărui cîntec sau al fiecărei înregistrări, trebuie să stea întotdeauna efortul exprimat pregnant, de a educa, instrui, sfătui, adică, într-un cuvînt, de a modela conștiința umană. Condamnarea globală a fiecărui cîntec care nu-și etalează acest efort ca pe o emblemă sigură, demnă de încredere, ar putea reprezenta o lovitură tot atît de absurdă ca și cea a personajului ridicol Skrol. Fără doar și poate, skrolismul nu este o metodă bună, iar muzica ușoară nu este centrul lumii. Ea poate fi o completare inerentă vieții, dar viața nu se rotește în jurul acestei galaxii de stele, mai mici sau mai mari, de pe cerul muzicii, pentru că viața este însăși universul. Ea nu începe odată cu muzica ușoară și nici nu se sfîrșește cu ea. Viața este infinită !

În special în viața tinerilor ascultători, muzica ușoară ocupă un loc mult mai important decît i se cuvine în realitate. O fetiță de 12 ani, ce este fermecată de un cîntec și se îndrăgostește pe viață și pe moarte de cîntărețul ei favorit, este asemănătoare cu pasiunea de care este cuprins un tînăr de 18 ani ce se înconjoară de cele mai noi înregistrări rock, iar orele pe care ar trebui să le dedice pregătirii pentru examenul de bacalaureat și le cheltuiește cu audierea și înregistrarea benzilor pe care le-a împrumutat de la vreun coleg. Bineînțeles că toate vor trece cu timpul, ele reprezentînd o experiență de viață ce nu poate fi înlocuită nici de cele mai bune sfaturi. Pentru a ajunge la o anumită detașare, omul trebuie să dispună de un registru volițional sigur și să fie capabil să depună eforturi personale și, de regulă, în acest caz, el este răsplătit cu succese. Iar stadiul în care întregul sens la vieții se orientează numai pe direcțiile atașamentului exclusiv față de muzica ușoară, cu refuzul oricărei alte perspective de viață, este o manifestare a skrolismului, asemănătoare cu încercările nefaste de a rezolva astfel de situații cu ajutorul bîtei

Scanned with OKEN Scanner

SĂ TE DISTREZI, DAR CÎT MAI TEMEINIC

Așadar, sfatul bun numărul 1 — chiar cu riscul că va fi, ba aproape că trebuie să fie refuzat — ar suna astfel :

Iubiți-vă mereu și nu uitați
Dreptate fiecăruia să-i dați !

În cazul nostru, în ceea ce privește muzica ușoară, ar fi un îndemn potrivit pentru ascultători, dar el ar rămîne incomplet fără o explicație prealabilă, a utilității muzicii ușoare, a funcționalității ei pe plan social.

În capitolul dedicat „anilor jazzului" l-am menționat, pentru o caracterizare mai bună, pe pianistul și compozitorul *Hoagy Carmichael,* reprezentantul tipic al primei generații care a descoperit jazzul, nu numai ca pe un acompaniament pentru dans, ci și ca pe un gen specific al artei muzicale. Dar același Hoagy Carmichael menționează în amintirile sale privind acei ani înfierbîntați de noile descoperiri : „Pentru noi, lucrul hotărîtor nu era muzica, ci amuzamentul, distracția pe care ne-o oferea cu generozitate muzica de jazz."

Și nu era departe de adevăr !

În muzica ușoară nu vor fi niciodată hotărîtoare numai calitățile și caracteristicile muzicale, ci întotdeauna, factorul decisiv va fi modul în care aceste calități și caracteristici vor contribui la distracția și buna dispoziție a ascultătorilor săi. În ultimă instanță, totul se va întoarce mereu la cunoscuta ecuație de bază : timpul potrivit + locul potrivit + momentul potrivit = o simțire corectă din care va izvorî un sentiment de bună dispoziție ce va dispune de acea capacitate rară de a transforma lumea, dacă nu în ansamblul său, barem partea noastră de lume, într-un loc destul de agreabil pentru viață. De aici s-ar putea desprinde un al doilea sfat bun, cu toate că este puțin mai limitat : „În muzica ușoară să nu folosiți forța niciodată !" Adică : „Nu vă siliți să vă placă ceva ce nu vă place !" Atîta timp cît muzica ușoară vă oferă un mijloc de distracție, s-o considerați ca atare, dar în nici un caz să nu credeți că ea este buricul pămîntului, sau să mergeți și mai departe și să credeți că muzica ușoară vă poate da soluția de bază a tuturor problemelor de viață. Și nici nu trebuie să vă neliniștiți prea mult. Doar nu faceți nimic rău ! Aceasta este misiunea din totdeauna a muzicii ușoare și acesta va fi scopul ei și în viitor. Dar dacă muzica ușoară nu vă prilejuiește momente de relaxare și bună dispoziție, atunci ceva este în neregulă. Ori în ceea ce privește muzica, ori în legătură cu persoana dumneavoastră. Și tocmai aceasta este limita celui de-al doilea sfat.

Categoria ludică sau, mai precis, noțiunea care definește sfera distracției poate să includă mai mult decît o relaxare de moment. Ea poate să conțină o lărgire a punctelor de vedere, o deschidere de noi

Scanned with OKEN Scanner

perspective, o mobilare a spațiilor care altfel ar rămîne goale și nefolosite, o cunoaștere a necunoscutului. Evantaiul de adevăruri asupra lumii și vieții pe care muzica ușoară îl poate oferi ascultătorilor poate fi deosebit de cuprinzător. Dar pentru aceasta sînt necesare eforturi bilaterale. Mai mult decît sigur însă, majoritatea ascultătorilor va rămîne, din păcate pentru totdeauna, numai pe treptele de jos ale acestui amfiteatru de posibilități. Sînt însă și destui dintre acei care vor ajunge mai departe. Dar în relația dialectică dintre muzică și ascultători, rolul activ, determinant le rămîne acestora din urmă.

Muzica este aici la îndemîna tuturor și așteaptă să fie descoperită. Descoperită și însumată în categoria valorilor care vă luminează existența. Dar poate că unii dintre prietenii pe care-i aveți reușesc să extragă din muzica lor preferată mai mult decît reușiți — deocamdată — dumneavoastră. Da, deocamdată, pentru că oricînd rezultatele pot fi schimbate. De aceea, aici și acum este timpul și locul să-și pună fiecare întrebarea: „De ce roadele cele mai bune să fie culese de ceilalți ?“

MIC EXERCIȚIU PENTRU ACASĂ

Ca întotdeauna în viață și aici este valabilă regula de reciprocitate. Muzica vă dă atît cît veți putea să-i dați și dumneavoastră ! Așa este ! Axiomă ! Și dacă veți cunoaște mai îndeaproape muzica, veți găsi în ea mai multe lucruri demne de cunoscut, dar pe care nu le-ați putut observa de la prima vedere. Și cu cît veți cunoaște mai bine această mină cu zăcăminte inepuizabile, cu atît mai mult aur veți putea extrage din exploatarea ei înțeleaptă. Dar își are și muzica tainele ei. Dacă veți ști să le dezvăluiți, veți fi foarte plăcut surprinși de tot ceea ce veți afla. Dacă însă nu aveți de gînd să vă dedicați muzicii ca profesiune, pe care s-o slujiți cu totală dăruire de sine, în acest caz nu înseamnă că ea va necesita un studiu prea aprofundat. De fapt, este de ajuns să asculți cît mai mult și cît mai atent și, din cînd în cînd, să mai și meditezi asupra acestui moment de viață cînd ai ascultat muzica. Pentru că nu-i un moment oarecare. Ar putea să însemne foarte mult. O revelație ! Bineînțeles că nu este greu să recunoașteți pe cîntăreți. Îi puteți recunoaște după voce, după nuanța și amploarea interpretării sau după modul cum interpretează. Încercați însă să vă gîndiți de ce îi recunoașteți așa de ușor, să descifrați ce este caracteristic pentru fiecare dintre ei, de ce uneori distingeți cu oarecare dificultate unele de altele, două sau trei voci, în timp ce sînt și voci pe care le recunoașteți imediat după pri-

Scanned with OKEN Scanner

mele sunete. Imaginați-vă numai cum, o frază sau alta, ar fi interpretată de un alt cîntăreț și poate că în acest fel lucrurile vor deveni mai clare. Cercetați-vă puțin și conștiința și aflați care mod de interpretare vă convine cel mai mult, poate că în acest fel veți înțelege de ce este așa și nu altfel în această lume a inefabilului muzical.

Exerciții asemănătoare pot fi aplicate și în ceea ce privește instrumentiștii, soliștii vocali, formațiile, ansamblurile orchestrale. Comparați-le stilurile interpretative, gîndiți-vă de ce unul vă place mai mult decît celălalt și prin ce se definește fiecare, care este nota sa diferențială care-l legitimează ca individualitate artistică originală. Veți afla poate că elementul hotărîtor pentru dumneavoastră este diferența de ritm. La un grup, ritmul este mai lent, la altul mai expresiv, la acesta are forță, în timp ce la celălalt totul este atît de lent de parcă oamenii dorm. Și mai fiți atenți și la nuanțele sunetului. Sună întotdeauna la fel așa cum l-ați auzit de multe ori, sau conține ceva nou, surprinzător? Auziți linia de bas și sînteți atent la ceea ce face? Vi se pare cumva sunetul arid, ascuțit, sau ca un ecou puternic, viguros și sînteți convins că acest lucru este intenționat, că așa trebuie să fie? Puteți să deosebiți fiecare instrument într-un *distingo* absolut, îi puteți surprinde nota de particularitate față de celelalte instrumente? Dar acestora, le puteți remarca ființa sonoră, le puteți observa cum li se conturează statura omogenă, armonioasă, distinctă și distinsă în același timp, într-o plastică plină de poezie, sau nu este decît o îngrămădire barocă, vagă, impersonală, care s-a desprins de pe orbită și rătăcește acum într-un spațiu al nimănui? Dar melodia, arhitectura aceasta de sunete, este ea simplă sau complicată? Vă place așa cum este sau vă deranjează ceva? Imaginați-vă că ați fi Pygmalion și aveți în față statuia Galatheei care coboară de pe soclu la semnul zeiței Aphrodita, ei bine, vă veți îndrăgosti de ea sau nu?

Interogațiile ar putea continua pentru că mari și profunde sînt aceste lumi ale muzicii!

La o audiție mai perfectă și mai atentă veți descoperi o mulțime de detalii care prima dată v-au scăpat. Poate că tocmai aceste detalii vă vor ajuta să descoperiți *ce și de ce* vă place cel mai mult. Ele, aceste detalii, vă vor ajuta și la disocierea mai exactă a lucrurilor care pînă acum vi s-au părut aproape identice. Dacă veți reuși acest lucru, atunci fără doar și poate vă veți afla pe drumul cel mai bun de a primi de la muzică mai mult decît primeați pînă acum. Întocmai ca minerul de care am vorbit mai sus și care după multă stăruință și răbdare, în sfîrșit, scoate la lumină pepita auriferă care bucură ochii și-i luminează inima. Dar pentru acest lucru mai este nevoie și de altceva. Aproape fiecare gen de muzică este bun la ceva, fiecare însă are nevoie de timpul, ocazia și dispoziția potrivită. O audiție mai constantă și mai atentă vă va ajuta să deduceți mai precis dispozițiile și ocaziile pentru care se potrivesc cel mai bine diferitele genuri muzicale. În acest fel veți ocoli risipa de vreme. Fără îndoială, vi s-a întîmplat uneori să aveți poftă să ascultați muzică, dar de îndată ce ați auzit primele sunete v-ați și dat seama că nu o asemenea muzică ați dorit. Aceasta înseamnă că ați ales ceva ce nu a corespuns cu starea dumneavoastră de spirit, că nu e genul de

Scanned with OKEN Scanner

muzică de care aveați nevoie în acea clipă. Și ați oprit aparatul! Dar dacă reușiți să faceți o selecție adecvată, și muzica pe care ați ales-o vă ia pe aripile ei și vă duce într-o țară mirifică, atunci vă veți da seama că acel gen de muzică vă face foarte bine. Și poate că în felul acesta veți descoperi pentru dumneavoastră *ceva* față de care pînă atunci ați avut o atitudine indiferentă, ca față de ceva care vă era străin, nu cunoașteți limba pe care o vorbește și neputînd să vă înțelegeți vă întoarceți privirea în altă parte.

În muzica ușoară există numeroase lucruri care nu au fost încă ascultate așa cum trebuie. Nu vă temeți să vă lărgiți repertoriul muzical. Audiția muzicală poate deveni pentru dumneavoastră un drum plin de aventuri inimaginabile, iar curajul și perseverența vă vor fi de folos pentru a-l parcurge, chiar dacă uneori vor fi multe situații dificile, însă dincolo de pantele abrupte, amețitoare, surîd țărmurile cu plaje însorite, cu vernisajul lor de sculpturi marmoreene care vă vor oferi prea mult ca să vă mai puneți problema renunțării la o asemenea călătorie printre miracole sonore.

GHIZI FOLOSITORI ȘI DERUTANȚI

În timpul acestei călătorii printre miracole sonore, este bine să vă angajați un ghid cu experiență pe care să vă puteți sprijini la nevoie. Această funcție ar trebui îndeplinită de disciplina numită critică muzicală și publicitară. O veți găsi cel mai des în reviste de specialitate, în săptămînale sau cotidiene. Din prima categorie fac parte revista cehă „Melodie", revista slovacă „Popular" și buletinul „Jazz" editat de Secția de jazz a Uniunii compozitorilor cehi. Cea de-a doua categorie cred că nu este nevoie să fie prezentată. Diferența dintre publicistică și critică poate fi exprimată și astfel: prima ar trebui să aducă informații concrete și obiective, în timp ce critica ar trebui să completeze toate aceste informații cu aprecieri proprii, ca rezultat al unei analize de fond. Necesare sînt ambele. În condițiile în care informațiile sînt corecte, ceea ce, în domeniul muzicii ușoare, nu reprezintă un lucru prea sigur, publicistica vă poate informa unde veți putea găsi muzica de care sînteți preocupați, în timp ce critica va încerca să adauge o caracterizare a acestei muzici, astfel că vă veți putea da seama dacă acel gen de muzică vă va putea interesa sau nu. Rezultatul ambelor demersuri poate fi extrem de util pentru dumneavoastră. Dar pentru aceasta este necesar să învățați cum să deosebiți diferitele creații în plan axiologic și ce să preluați

Scanned with OKEN Scanner

ca direcții informaționale pe care să vă angajați pentru a nu rătăci drumul.

În primul rînd este bine să se realizeze o imagine globală a muzicii ușoare unde astăzi se poate găsi orice. Analiza situației generale care a fost făcută în prima jumătate a deceniului VII al secolului nostru de către Uniunea compozitorilor și a interpreților de concert din Cehoslovacia a sintetizat evoluția și stadiul actual al muzicii ușoare în acest fel: *„Nici un alt gen al creației muzicale nu cuprinde în ziua de astăzi atîtea contraste marcante și nu acoperă o paletă atît de largă, de la valori reale incontestabile, pînă la rebuturi absolute, ca muzica ușoară. La un pol se află opere ce prin importanța conținutului și perfecțiunea prelucrării într-un spațiu restrîns pot sta alături de opere ce aparțin altor domenii muzicale cu pretenții artistice înalte. Deci, aceste opere pot îndeplini și o funcție estetică și una de cunoaștere ce se realizează prin intermediul operei de artă. Pe de altă parte, tocmai acest domeniu este tixit de producții de serie fără cele mai mici aspirații artistice, și aceasta într-o cantitate atît de mare ca în nici un alt gen muzical.*

În muzica ușoară lucrează compozitori foarte bine pregătiți din punct de vedere tehnic, cu un înalt nivel profesional, dar se află și o serie întreagă de muzicieni diletanți care cu pregătirea lor precară nu se pot afirma în altă parte. O categorie de creatori pretinde interpreților capacități tehnice înalte și are pretenții mai mari și de la asemenea instrumentiști decît de la o orchestră simfonică. Dar în schimb aici se găsesc și interpreți fără cunoștințe tehnice de bază. Prin caracterul spontan al creației și prin importanța ideii pătrunzătoare și a inventivității melodice, muzica ușoară este singurul domeniu care oferă posibilități de afirmare talentelor native, care, la începutul carierei lor, nu trebuie să dispună de cunoștințe profesionale și de specialitate. Această împrejurare poate servi ca o scuză a «veșnicilor amatori» sau a rutinarilor primitivi, fără nici un fel de talent. Printre cîntăreți vom găsi artiști perfect pregătiți tehnic, dar și interpreți ale căror înregistrări se pot realiza în totalitatea lor pentru a putea constitui un întreg perfect sudat și omogen numai mulțumită capacităților tehnicianului de înregistrare și a regizorului muzical. În unele domenii întîlnim entuziasmul specific amatorilor, în sensul cel mai bun al cuvîntului, cu care lucrează interpreții sau grupările muzicale fără nici o pretenție și cu destule sacrificii personale. Însă aceasta nu se poate generaliza. Dar producția cea mai mare a acestui gen muzical face posibil, mai mult ca orice alt gen, un cîștig mult mai însemnat, cu muncă și efort mai mic.

Aceste realități contradictorii îngreunează foarte mult încercările de a cuprinde în mod cît mai obiectiv situația actuală a muzicii ușoare“.

Este bine că toate aceste lucruri să nu se uite. Partea esențială a acestui lanț de slăbiciuni este faptul de necontestat că în muzica ușoară se pot realiza cîștiguri fabuloase. Bineînțeles, în societatea socialistă nu chiar atît de mari ca în cea capitalistă, dar totuși destul de substanțiale pentru ca acest aspect să ocupe locul principal pe scara de valori a unor compozitori, autori de texte, interpreți și chiar publiciști. Aceste probleme nu au numai o latură exclusiv morală, ci și una existențială mult mai complicată.

Scanned with OKEN Scanner

Să ne ocupăm și de această latură.

O serie de persoane își cîștigă astăzi existența cu ajutorul generos al muzicii ușoare. Aceștia sînt oameni de specialitate, bine pregătiți profesional, care s-ar putea ca în afară de pregătirea lor muzicală să mai aibă și altă specialitate. Pentru a ajunge la acest nivel elevat, ei au fost nevoiți să depună eforturi considerabile. Le-au depus și au ajuns unde au visat să ajungă. Dar perioada lor de creativitate maximă este limitată. Și dacă vor să-și cîștige existența în continuare cu ajutorul muzicii ușoare, ei trebuie să ia în considerare necesitățile și solicitările publicului majoritar care cultivă acest gen muzical. Dar gustul, necesitățile și cerințele fiecăruia dintre admiratorii muzicii ușoare nu sînt totdeauna identice cu cele ale majorității, tocmai de aceea este un sine qua non categoric de a cunoaște gustul și predilecția personală a fiecăruia pentru a-i putea veni în întîmpinare cu ofranda artistică de care are nevoie. Este în firea lucrurilor să fie așa ! Trebuie să solicităm numai ceea ce ni se potrivește cel mai bine. O carte, un tablou, un cîntec ! Și mai ales cîntecul pe care poți să-l asculți nu numai cu urechea ci și cu inima. Mai ales cu inima !

Căci sînt oameni care gîndesc cu inima. Și ceea ce gîndesc cu inima, oferă din toată inima. Și acest dar, mai bine har, oferit din toată inima, este primit cu toată inima.

În acest fel veți putea alege mai ușor genul muzical îndrăgit de dumneavoastră.

*

Această completare a fost destul de lungă, dar necesară pentru clarificarea faptului referitor la alegerea ghidului dumneavoastră pentru parcurgerea drumului spre aventuri muzicale emoționante. Și în multitudinea de publicații despre muzică, ascultătorul trebuie să știe să aleagă, ținînd seama de gustul și orientarea sa.

Să începem de exemplu de la critică. În muzică este nevoie să ascultați cît mai mult ca să dobîndiți o experiență auditivă cît mai bogată și să învățați să faceți comparații. În ceea ce privește aprecierea critică, este necesară o lectură cît mai diferențiată și constantă. Experiența auditivă a unui critic muzical ar trebui să fie — și de obicei este ! — mult mai complexă decît cea a unui ascultător obișnuit. Acest lucru ar trebui să-i înlesnească spiritului critic să recunoască o lucrare plagiată sau un derivat de mîna a doua, sau mai ales acele cazuri în care creația autentică a devenit sursă de inspirație pentru un plagiator, transferînd pe portativul său valori care i-au deschis drumul pentru a merge mai departe, stratagemă ce-i rămîne necunoscută publicului obișnuit. Criticul este însă și el tot un om ! Își are gustul său personal, modul său propriu de a privi lucrurile, dintre care, unora le acordă prioritate, iar altele sînt trecute pe plan secund. Cel mai sigur drum pentu un ascultător care vrea să beneficieze de orientările oferite de critic este lectura frecventă a cărților de specialitate, a recenziilor publicate în presă, dar o lectură activă, ea însăși un act critic în cadrul căruia opiniile formulate de autorii acestor exegeze, mai mult sau mai puțin argumentate, să fie confruntate cu starea de spirit determinată de audiția concertului sau a

Scanned with OKEN Scanner

înregistrării sale pe disc. Prin această metodă, în scurt timp, ascultătorul va descoperi criticul a cărui opinie corespunde cel mai bine cu punctele sale de vedere. În felul acesta, el va putea stabili gustul și opiniile altor critici și va putea afla ce poate prelua de la aceștia, ce trebuie să accepte și de ce va trebui să se ferească. Opiniile și argumentele sale pot fi confruntate în mod conștient cu opiniile și argumentele criticilor. Această modalitate va contribui, atît la clarificarea concepțiilor estetice ale ascultătorului, cît și la aprecierea reală a unei situații. Făcînd uz de această metodologie practică, ascultătorul decis să-și perfecționeze instrumentele de investigație se va înarma el însuși cu un ascuțit spirit critic și va ști pe cine se poate baza, în ceea ce privește aprecierile critice, și în ce măsură le poate acorda creditul obiectivității. Dar de obicei și credința aceasta este limitată.

Este bine știut că nu există doi indivizi absolut identici și este de presupus că și în concepțiile lor să existe multe particularități care să-i deosebească. Este necesar însă ca deosebirile să fie tolerate, și fiecare să fie conștient de existența lor. Aceasta este singura cale pe care, angajîndu-se, critica își poate îndeplini funcția informativă atît de necesară pentru ascultător, dar și pe cea formativă care este de o importanță și mai mare, în planul necesităților primordiale de modelare a conștiinței umane.

Și mai subliniem încă un aspect.

În mod obișnuit, prin această activitate, criticul nu-și poate asigura existența oricît de modestă, cu atît mai mult critica specializată în muzica ușoară nu poate oferi la noi, nimănui, nici măcar un minim de existență cît de cît îndestulătoare. Și tocmai din cauza aceasta activitatea de critică nu este influențată nici de cum de interese materiale. Mai curînd ea se află sub influența unui climat de înflăcărare și pasiune de admirator al unui anumit gen de muzică. Acest lucru poate fi descoperit însă foarte ușor de către cititor, cu prilejul lecturilor viitoare, cînd va trece toate aprecierile criticului printr-un filtru corespunzător. Lucrurile sînt însă diferite în ceea ce privește practica publicistică. În țările capitaliste, industria muzicală este orientată în special spre reclamă. Ea se concentrează în revistele de mare tiraj ai căror cititori se interesează mult mai mult de tipul de bretele sau de ciorapi preferați de interpretul lor favorit decît de modul în care acesta își interpretează cîntecele. Cu manifestări de acest gen ne întîlnim rareori în ceea ce privește lumea muzicală de la noi. Cu toate acestea, în cadrul articolelor publicistice despre muzica ușoară, deseori este codificat și elementul de reclamă. Acest lucru nu trebuie să fie neapărat o intenție a autorului, ci este rezultatul unei lipse de păreri personale ale publicistului respectiv care preia, fără nici o selecție, tot ceea ce a aflat de la interpretul respectiv sau de la managerul acestuia. Unii autori care aprovizionează presa zilnică, punîndu-i la dispoziție noutăți din lumea muzicală sau interviuri luate vedetelor de notorietate publică, nu excelează printr-un volum prea mare de cunoștințe profesionale sau printr-o privire de ansamblu bine cumpănită. Este destul de greu să ai pretenții față de redactorii care nu pot fi specialiști în toate domeniile să discearnă întotdeauna asemenea contribuții fără nici o valoare. Rezultatul acestor stări de

Scanned with OKEN Scanner

lucruri este o formidabilă avalanșă informațională care, în loc să fertilizeze teritoriile presei pentru o recoltă bogată, creează condiții prielnice pentru a fi năpădite de tot felul de buruieni. Ascultătorul care dorește să-și cultive o concepție personală, în ceea ce privește muzica ușoară, și să găsească' în substanța acestei muzici acel element care, după opinia sa, merită o atenție deosebită, trebuie să-și asume o anumită doză de prudență. O primă corectură a unui slogan de reclamă, răspîndit cu multă larmă, poate fi înlesnită dacă ne gîndim cît de cît la articolul respectiv. Un cititor mai experimentat va putea să aprecieze dacă acel articol cuprinde ceva esențial despre muzică și intercondiționările ei, factorii care au determinat apariția acestei muzici, sau dacă e vorba numai de fraze neinspirate, absolut goale, care vor să mascheze incapacitatea autorului de a se exprima în domeniul respectiv. Pasul următor va duce la comparația mai multor articole diferite privind același interpret sau același gen muzical. Dar ultima și cea mai sigură metodă este din nou confruntarea articolului critic cu muzica despre care se vorbește. Întotdeauna este mai bine să te încrezi în acuitatea propriei tale urechi decît să dai crezare ochilor. (Bineînțeles, cînd este vorba exclusiv de muzică !)

Muzica este ultimul argument hotărîtor în orice discuție sau polemică. Ceea ce se spune sau se scrie despre muzică vă poate ajuta foarte mult în căutarea muzicii dumneavoastră preferate și în formarea atitudinii personale față de ea. Să nu uitați însă niciodată că în muzica ușoară trebuie să aveți o atitudine și mai prudentă față de aceste ajutoare — critica și publicistica — decît în orice altă sferă a vieții. O anumită reținere trebuie să manifestați și față de simțul auzului dumneavoastră. În special ascultătorii mai puțin experimentați, în timpul unei audiții sînt expuși pericolului asemănător celui declanșat de manipulațiile reclamei. Există melodii, cîntece sau înregistrări care-ți străpung auzul de la primele explozii de sunete. Poate numai și pentru motivul că acestea sînt pregătite de o mînă experimentată cu un amestec de numeroase întorsături, gradări sau nuanțe sonore care s-au afirmat de multe ori tocmai prin acest procedeu. Desigur și acestea vă pot oferi clipe de bună dispoziție, vă pot face viața mai plăcută pentru un moment. Dar nu e bine să le considerăm a fi valori unice și cele mai de preț. Ca întotdeauna, și în acest caz, singura metodă este audierea atentă și constantă, ascultarea în ocazii diferite și, pe cît este cu putință, cu „alte urechi". După aceasta vă veți da seama că multe dintre aceste melodii sînt ideale pentru o audiție superficială cu o jumătate de ureche, ca acompaniament pentru dans sau ca o supapă naturală pentru o clipă în care doriți să fredonați anumite refrene sau să cîntați împreună cu prietenii o melodie foarte cunoscută. Dar s-ar putea ca toate acestea să vă dezamăgească în acele clipe în care veți aștepta altceva de la muzică, ceva mai durabil decît o impresionare ușoară, unilaterală a auzului dumneavoastră. Distrați-vă cu aceste melodii, dar nu vă lăsați înșelați de îndemînarea insistentă, asemănătoare comportării foștilor comis-voiajori care te ademeneau cu nimicuri de 5 coroane, în așa fel încît să nu mai poți recepta altă muzică.

Scanned with OKEN Scanner

În lumea muzicii ușoare, fiecare vrea să vîndă marfa cea mai ieftină, din materiale respinse la controlul de calitate, rebuturi care pot să atragă la prima vedere printr-o coloratură țipătoare. Dar o prezentare atractivă nu trebuie să fie întotdeauna un semn al produselor ieftine, iar dacă cineva vă va capta atenția de la prima vedere, aceasta nu trebuie să fie neapărat marca unei calități sub orice critică. Dacă vreți să știți ce să alegeți, trebuie neapărat să cunoașteți anumite lucruri despre marfa pe care o propuneți pentru negociere. Un bucătar bun va deosebi imediat carnea de calitate de cea inferioară, așa cum un cumpărător experimentat va deosebi o stofă bună de alta ieftină, care se șifonează și nu rezistă. Merită să vă însușiți asemenea capacități pentru a realiza un *distingo* și în muzica ușoară. Diferențele de calitate de aici sînt cel puțin identice cu cele dintre un biftec din mușchi în sînge și o felie de carne uscată tăiată din spatele vitei, cu toate că, la nevoie, și una și alta pot să-ți astîmpere foamea. Dar asta este cu totul altceva!

Studiul despre calitatea materialului poate ajuta în orice domeniu teoretic, dar pînă la urmă hotărîtoare va fi practica și experiența cultivate pe relația nemijlocită și atentă cu o cantitate cît mai mare de materiale incluse în problematica respectivă. Urechile dumneavoastră vor fi întotdeauna instrumentele cele mai de preț de care beneficiați, dar omul mai trebuie să învețe să și asculte. În primul rînd printr-o lărgire necontenită a evantaiului de audiții, prin comparații și printr-un control ulterior cu ajutorul altei capacități cu care este înzestrat : capacitatea de a gîndi, care poate să deschidă toate porțile și să smulgă toate pecețile care mai stau de cine știe cînd pe una sau alta din tainele lumii.

GRANIȚA SE AFLĂ ÎN SPATELE STELELOR

Punctul cardinal după care s-au condus toți cei care au descoperit ceva pe lumea aceasta își păstrează valabilitatea și în zilele noastre, pentru cei ce doresc să descopere muzica din propria lor plăcere. Am citat de mai multe ori ecuația despre timpul, locul și modul potrivit din care ia ființă muzica pentru clipa potrivită. Din această ecuație derivă și modul de audiere și receptare, indicat pentru o primire cît mai corectă a muzicii. Dar în special astăzi, mediul și împrejurările se schimbă foarte repede. Odată cu ele se schimbă și muzica „însă cîte o dată acest proces este atît de rapid, încît modul de audiere și receptare nu poate să țină pasul cu el.

Fiecare dintre noi, prin moștenirea vărsată în noi și prin mediul care ne înconjoară în mod nemijlocit, este dispus să asculte un anumit

Scanned with OKEN Scanner

gen de muzică. Evoluția muzicii ușoare din secolul nostru a înlesnit însă posibilitatea ca un număr tot mai mare de persoane să îndrăgească fulgerător de repede sunetele ce provin din noile mutații existențiale în curs de desfășurare. Rolul hotărîtor revine însă întotdeauna generațiilor următoare. Sistemul de telecomunicații tot mai des lărgește astăzi paleta muzicii ușoare pe suprafața întregii planete în așa măsură încît fiecare locuitor al mapamondului poate beneficia de creuzetele ei în care cristalizează cele mai nobile valențe ale umanității. Și este desigur numai vina noastră dacă nu sîntem în stare să extragem din aceste zăcăminte generoase toate elementele care ar putea să contribuie la înfrumusețarea și îmbogățirea vieții noastre.

Muzica ușoară este singura care s-a angajat în totalitatea sa pe drumul spinos al descoperirilor. La începuturile sale a asimilat treptat cultura muzicală a negrilor americani pe care a transformat-o în baza unui limbaj muzical nou. Într-un mod asemănător a pus stăpînire și pe sunetele electronice pe care le-a prezentat și oferit ca ofrandă publicului larg, mai mult decît oricare alt gen muzical. Astăzi, muzica ușoară se îmbogățește necontenit, dar în mod nesistematic, spontan, parcă pe sărite, cu elemente ce aparțin unor culturi, din punct de vedere geografic, îndepărtate de noi, cu modalitățile și pietrele de construcție ce provin din marea fortăreață a muzicii simfonice europene. Ascultătorul, care cunoaște măcar în mod sumar majoritatea ofertelor de azi ale muzicii ușoare, este bine înarmat pentru drumurile de cercetare în orice gen al muzicii. În interpretarea unor instrumentiști de jazz din Cehoslovacia apar pasaje care ar fi putut fi scrise tot atît de bine de Janacek. Într-un singur concert răsună „spirituals“ și prelucrări ale tabulaturilor* de vioară din perioada Renașterii, muzică baroc pentru flaut și improvizații de jazz. La Zilele pragheze ale jazzului, publicul a acceptat și o mostră sonoră experimentală de muzică simfonică din zilele noastre, iar un concert educativ a prezentat jazz-rock-ul lui *Chik Corey*.

Împărțirea tradițională a muzicii în „grea“ și „ușoară“ nu surprinde forma reală a vieții muzicale contemporane. De altfel, muzica ușoară nu trebuie să fie — și astăzi nici nu mai este ! — un domeniu strict delimitat. Dar interesul de care se bucură muzica ușoară nu stinge nici de cum flacăra dragostei față de alte genuri muzicale pe care publicul le cunoaște mai puțin. O parte dintre ascultători au înțeles acest lucru. Poate că aceștia se orientează altfel în lumile muzicale noi pentru ei decît cei care au aparținut acestor lumi cu generații în urmă. Poate că ei îl ascultă pe Bach și pe Beethoven într-un mod diferit și poate că în acest timp (uneori în mod inutil) „descoperă din nou America“. Dar bucuria produsă de descoperirile lor nu este cu nimic mai prejos decît a celor care au pus cei dintîi piciorul pe pămînturile lumii noi, iar rezultatul acestui fapt este lărgirea gamei de bucurii și emoții intense extrase din muzica de acest fel.

---

* Tabulatură, sistem de notație muzicală cu ajutorul literelor sau cifrelor folosit în sec., XV—XVII, pentru instrumentele polifonice (orgă, lăută, clavecin, chitară etc.).

Scanned with OKEN Scanner

Sfatul de încheiere adresat publicului muzicii ușoare trebuie, așadar, să sublinieze un singur lucru : Nu vă temeți să ciuliți urechile în toate direcțiile ! Nu vă lăsați descurajați de avertismentul că acest sau acel gen muzical este prea greu, sau prea complicat și, ca atare, îl pot înțelege doar cei inițiați. Pulsația și întrepătrunderea de astăzi a elementelor muzicale de cele mai diferite genuri reușește să construiască poduri, uneori foarte uimitoare, spre genurile muzicale inaccesibile pentru generațiile anterioare. Ascultați fără să țineți cont de imaginile înrădăcinate adînc despre ceea ce este sau nu este bun și accesibil pentru dumneavoastră. Nu vă lăsați doborîți de la prima nereușită, dar nici să nu cădeți pradă unei euforii admirative, fără margini, ce v-a cuprins de la prima audiție. Dacă doriți într-adevăr să vă împrieteniți cu muzica, aveți nevoie și de o anumită doză de perseverență. Rezultatul obținut însă merită efortul ! Dar în fond, nimic nu poate fi obținut pe gratis. Radiodifuziunea, televiziunea, discotecile și concertele pe care le puteți auzi la noi oferă o selecție destul de largă a muzicii de orice gen, și cu toate acestea nu pot fi toți mulțumiți. Pe discurile accesibile la noi, sau măcar în emisiunile radiofonice sau în programele teatrelor muzicale și la cluburi, a putut fi auzită muzica tuturor celor menționați în paginile acestei cărți. Dar cu cît veți cunoaște mai multe din numele despre care ați citit aici, prin intermediul muzicii, cu atît mai ușor veți putea alege ceea ce vă interesează. Și dacă interesul dumneavoastră se va adînci, va deveni parte integrantă din ființa spirituală a dumneavoastră, atunci vă veți putea da seama că în drumul spre muzică va mai fi nevoie să depuneți încă un efort deosebit. Va trebui să urmăriți cu mai multă atenție programele muzicale, să vă interesați de noile apariții discografice și să vă preocupe nu numai ce se petrece în marile săli de concerte, ci și în micile cluburi de amatori. Pînă la urmă, probabil că nici acest lucru nu va fi de ajuns, dar între timp veți găsi prieteni care vă vor însoți în căutările acestea către o lume căreia de-abia îi bănuiți cîmpiile eleusine. La acești prieteni veți găsi sau benzile de magnetofon, inaccesibile în alt mod, și solicitîndu-le, veți constata că vă sînt împrumutate cu aceeași plăcere cu care și dumneavoastră vă împrumutați comorile. Prietenii muzicii sînt prieteni între ei, legați prin firele vrăjitoarei care-i face sensibili din toate punctele de vedere, sentimentele lor se înnobilează, substanța lor umană capătă și ea o aură nouă. În ceea ce privește presa de specialitate, atunci cînd veți învăța s-o urmăriți cu o anumită detașare de care am mai vorbit, aceasta vă va oferi puncte de sprijin pentru o orientare utilă în tot ceea ce v-ar mai putea interesa. Dar alături de această lărgire sistematică a experienței dumneavoastră auditive, să nu uitați nici salturile în necunoscut și nici spontaneitatea acestor salturi să nu vă pună pe gînduri. Încercați, de exemplu, să mergeți la un concert al unui ansamblu madrigal, la un concert de muzică indiană sau japoneză, la un recital susținut de un chitarist de muzică clasică, faceți cunoștință cu sunetul simplu și amplu al orgii într-un mediu acustic corespunzător, dar și cu atmosfera și mediul muzi-

Scanned with OKEN Scanner

cii de fanfară atît de populară la noi. Faceți din drumul dumneavoastră către muzică un adevărat pelerinaj spre cele mai încîntătoare aventuri și descoperiri ale unei lumi noi, avînd deasupra, cu strălucire tot mai caldă, tot mai umană și din ce în ce mai îndrăgită, atîtea și atîtea *stele pe cerul muzicii,* fiecare purtînd un nume, numele unui creator sau al unui cîntăreț de muzică ușoară contemporană. Faceți acest pelerinaj și nu veți regreta niciodată !

Aceasta reprezintă una din cele mai frumoase aventuri pe care o poate trăi un om !

Scanned with OKEN Scanner

IZVOARE BIBLIOGRAFICE

Despre muzica ușoară există astăzi o literatură foarte bogată, aproape în toate limbile pămîntului. Bibliografia germană a ducelui din Mecklenburg menționează 1526 de titluri, într-un volum de aproape 200 de pagini. Această bibliografie conține numai lucrări despre jazz!

Noi, aici, vom cuprinde numai acele lucrări fundamentale, în primul rînd pe cele editate la noi, sau în alte țări socialiste, care ar trebui să fie puse la dispoziția cercetătorilor, măcar în unele biblioteci de specialitate. Din literatura țărilor capitaliste vom menționa numai lucrările cele mai noi, cu un caracter de enciclopedie.

Lucrarea de bază care se află acum în faza de pregătire pentru a merge la tipar este *Enciclopedia muzicii ușoare și a jazzului* realizată de un colectiv format din Antonin Matzner, Ivan Poledňák și Igor Wasserberger (Supraphon 1980). Primul volum conține 450 de articole de dicționar, în 370 de pagini, cu numeroase ilustrații și exemplificări muzicale (reproduceri de partituri). Următoarele volume vor cuprinde informații cu privire la nume cehoslovace și străine. Atît prin dimensiunile sale, cît și prin caracterul său mai mult științific, această lucrare reprezintă pînă acum opera cea mai sintetică, atît din țările socialiste, cît și în multe direcții, din literatura universală.

Ca și în alte țări, și la noi, în Cehoslovacia, literatura cea mai amplă este cea referitoare la jazz. O lucrare de introducere în domeniul acestui gen muzical este cea intitulată *Capitole despre jazz* de Ivan Poledňák (Praha, 1964). O carte prețioasă este și traducerea în slovacă a unei exegeze muzicale intitulate *Cărți despre jazz* de J. E. Berendt (Supraphon, Bratislava, 1968). Prima încercare de realizare a unei enciclopedii de jazz a fost lucrarea slovacă a lui Igor Wasserberger, *Dicționarul jazzului* (Bratislava, 1966). Un document despre istoria jazzului ceh, cu un bogat material iconografic, este lucrarea lui Josef Kotka, *Cronica sincopei cehe* (Supraphon, 1975 Praga). O carte care înregistrează același fenomen, din punct de vedere istoric, este *Jazzul în Cehoslovacia, trecut și prezent* de Lubomir Durůžka și Ivan Polednik (Supraphon, Praga, 1977).

Mai săracă este literatura despre muzica ușoară. O privire asupra problemelor muzicii ușoare oferă cartea lui Lubomir Durůžka, editată în limba slovacă sub numele *Muzica ușoară-industria, comerțul, arta* (Opus, Bratislava, 1978), cu o bibliografie destul de bogată și cu listă a literaturii din străinătate. Într-un mod accesibil tuturor, se ocupă de această tematică o broșură mai veche a lui Lubomir Dorůžka și Ibynek Macha, intitulată *De la folclor la Semafor* (Praga, 1964).

Scanned with OKEN Scanner

Istoria jazzului sovietic a fost prelucrată de Alexei Batașov în *Sovetski jazz* (Muzyka, Moscova, 1972), iar studii despre muzica ușoară conține broșura *Pop muzyka* (E. Fradkin, Moscova, 1977).

În Polonia a apărut un dicționar enciclopedic al lui Roman Waschko, *Przewodnik Iskier-Musyka jazzova i rozrywkowa* (PWI, Varșovia, 1970). Istoria jazzului a fost realizată de Mateusz Swieczicki în *Jazz-rhytm XX wieku (Panstwowe zakludy wydawnictw szkolnych,* Varșovia, 1972).

În R.D.G. au apărut cîteva broșuri cu caracter enciclopedic cum sînt : H. P. Hofmann care a realizat o lucrare intitulată *Beat, Rock, Rhytm-and-Blues, soul (Veb Lied der Zeit,* Berlin, 1973), precum și o încercare de a surprinde perioada mai veche a evoluției șlagărului german de Peter Czerny-H. P. Hofmann, *Der Schlager* (VEB Lied der Zwit, Berlin, 1968).

În Ungaria, s-a axat pe problematica jazzului János Gonda, *Jazz* (Zenemüjiado, Budapesta, 1965), iar muzicii rock îi este dedicată lucrarea cu caracter sociologic a lui E. Baczlaj, L. Varodi, I. Vitani, P. Makar și R. Manchin, intitulată *Beat-ul în Ungaria din punctul de vedere al sociologiei, muzicii și al tineretului* (Budapesta, 1972).

Printre lucrările enciclopedice cele mai importante din literatura țărilor capitaliste se numără în special următoarele :

Fred Dellar, Roy Thomson : *The Illustrated Encyclopedia of Country Music* (Salamander Books, New York, 1977) ;

Leonard Feather & Ira Gitter : *The Encyclopedia of Jazz in the Seventies* (Horizon Press, New York, 1976);

Phil Hardy & Dave Laing : *The Encyclopedia of Rock, 1—3* (Pauther Books, Frogmore, 1976) ;

Roger D. Kinkle : *The Complete Enciclopedia of Popular Music and Jazz 1900—1960* (Arlington House, New York, 1954) ;

Nick Logans & Bob Woffinder : *The Illustrated Encyclopedia of Rock* (Salamander Books, New York, 1977).

Lilian Roxon : *Rock Encyclopedia* (Grosset & Dunlap, New York, 1969) ;

Siegfried Schmidt-Joos-Barry Graves : *Rock Lexikon* (Rowohlt Reinbek bei Hamburg, 1973).

Scanned with OKEN Scanner

TRANSFERUL DE VALORI

Transferul de valori dintr-o limbă în alta nu se face în mod mecanic, fără participarea afectivă a celui care și-a asumat sarcina de mare răspundere de a desăvîrși această operație lingvistică. Sub climatul acestei participări afective s-a realizat versiunea în limba română a cărții lui Lubomir Dorůžka, intitulată *Stele pe cerul muzicii*. Sigur că ar fi putut rămîne și titlul dat de autor cărții sale și anume *Muzica ușoară de-a lungul anilor*, sau *Evoluția muzicii ușoare universale* cu genurile, curentele și reprezentanții săi dintre 1918—1978, dar noi ne-am gîndit la o semnificație mult mai largă a funcției pe care o îndeplinește muzica ușoară, doar nu degeaba le-am spus celor mai buni cîntăreți *stele*. Dar aceste stele ale muzicii ușoare răsar pe bolta unui cer care nu se arcuiește dincolo de ființa noastră, undeva, într-un spațiu infinit, ci în noi înșine, în lumea noastră lăuntrică, în universul nostru uman. Acest univers uman nu este cu nimic mai prejos decît cel în care se desfășoară vîrstele aștrilor, nașterea, viața și moartea lor, și care poate tind ca și noi la tinerețe fără bătrînețe și la viață fără de moarte. În acest sens, prin participare spirituală am înțeles transferul de valori lingvistice din ipostaza cărții scrise în limba cehă de Lubomir Dorůžka cu specificitatea sa, cu rezonanța și timbrul său și cu modalitățile de construcție și comunicativitate care își au o individualitate proprie, în ipostaza cărții *Stele pe cerul muzicii* care, de asemenea, se legitimează ca o structură proprie, cu temeiuri de poezie și densitate ideatică, de armonie și cantabilitate pe care, cititorul român, dacă nu le găsește într-un text, abandonează cartea, lăsîndu-se captat de alte delicii spirituale.

Pe parcursul activității noastre care ne-a luat mai bine de un an de zile de consultări și confruntări cu o sumedenie de cărți de specialitate, și aceasta nu pentru că textul cărții lui Lubomir Dorůžka ne-ar fi determinat la această trudă de orfevrerie stilistică, de necontenită combustie a inerțiilor, ci pentru că așa am fost îndemnați de ordinea noastră morală, aflîndu-ne mulțumirea numai atunci cînd se reconstituia în limba română silueta elegantă a frazelor din limba cehă, că toate acestea nu sînt deajuns, dacă înfiorarea materiei verbale, renașterea ei într-o făptură nouă, înzestrată cu puteri noi de comunicare, nu este încă realizată, ci a rămas ca un obiectiv îndepărtat și, poate, foarte greu de atins. Pentru a obține această înfiorare verbală a fost nevoie de noi și noi demersuri, dar în nici un caz de chirurgie estetică, de eliminări, ci de adaosuri acolo unde ni s-a părut că nu este îndeajuns de clarificat un sens, sau că nu sînt suficiente punți de legătură de la o frază la alta și că uneori ideea rămîne prea singură și că vocea ei se pierde într-un

Scanned with OKEN Scanner

spațiu luat în stăpînire de tăcere. Atunci am făcut apel la o metaforă mai substanțială și am renunțat la unele paranteze care, uneori, ni s-au părut că închid cuvintele, trag perdelele la ferestre și pun lacătul la ușă. Cîteodată le-am acceptat pentru a frîna o anumită zburdălnicie verbală, urmărind să se rotească pe orbită numai stelele vii ale cuvintelor.

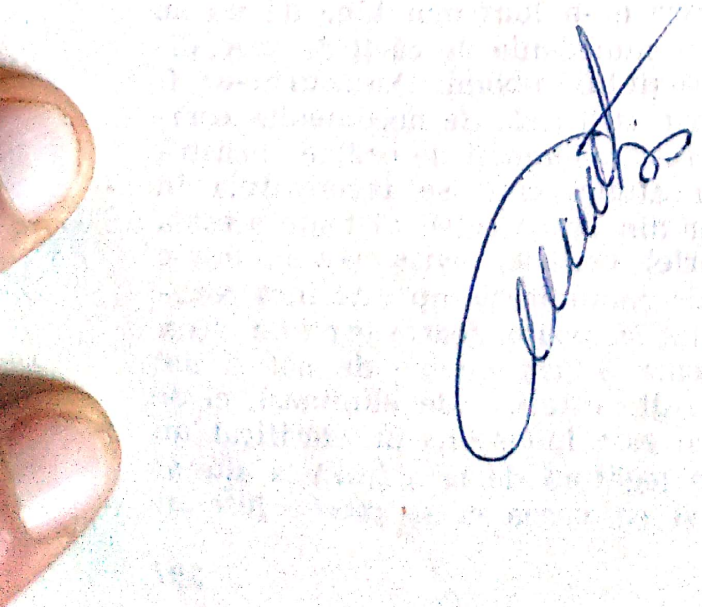
Am mai renunțat și la studiul lui Vladimir Chehak, intitulat *Să lăsăm muzica să vorbească*, îndemnați să spunem: Să lăsăm să vorbească această carte frumoasă care știe să-și pledeze singură cauza, deci nemaiavînd nevoie de nici un *pro domo*, orișicît ar fi acesta de bine articulat și argumentat. Într-o asemenea carte cu toți pilonii înfipți bine în pămînt, peste care oricît ar bate vijeliile rămîn de neclintit, a mai veni cu încă un contrafort de susținere, ni s-a părut, în transpunerea noastră, prea mult.

Sigur că despre această carte critica noastră muzicală își va spune cuvîntul. Unele carențe arhitectonice vor fi semnalate fără îndoială și poate că va fi prins sub jeturi de lumină și spațiul locativ repartizat pentru unele *stele* mai mult, pentru altele mai puțin, mai ales că unora dintre personalitățile evocate timpul le-a tăiat efigia în marmoră, ceea ce încă nu făcuse cu cinci ani în urmă cînd s-a încheiat redactarea acestei cărți de către autorul ei. Fără îndoială, asemenea opinii critice îi vor fi aduse la cunoștință autorului, și la o ediție următoare aceste aspecte lacunare vor fi înlăturate. Dar și așa cum este, noi, în tot timpul trudei, în afară de participarea spirituală în ceea ce privește transferul de valori, am avut sentimentul că am intrat într-o casă a prieteniei unde totul este făcut cu multă grijă, în așa fel ca oaspeții să se simtă bine, unde mobila este confortabilă, aerul curat și de pretutindeni te întîmpină o muzică învăluitoare, caldă și optimistă care te îmbrățișează și-ți transmite din puterea ei un dor de viață plenitudinară.

Pentru aceasta, Lubomir Dorůžka, toate mulțumirile noastre colegiale.

București, aprilie 1984

DOINA ZALMAN
ION POTOPIN



Scanned with OKEN Scanner

Redactor
CORNELIU BUESCU

Tehnoredactor
GEORGE MĂGUREANU

Bun de tipar: 20.V.1985

Coli de tipar : 25

Tiparul executat sub cda. 47
I. P. „Informația"

Scanned with OKEN Scanner